UNIVERSITÉ PARIS 8 VINCENNES-SAINT DENIS

École Doctorale Esthétiques, Sciences et Technologies des Arts

Doctorat en esthétique, sciences et technologies des arts

Spécialité : Arts plastiques et photographie

Equipe de recherche : Arts des images et art contemporain

Sophie LAPALU

Le Paradoxe de l'action furtive

Thèse dirigée par

Jean-Philippe ANTOINE

Soutenue le : 27 janvier 2017

Membres du jury :

Antonia BIRNBAUM

Barbara FORMIS

Pierre-Henry FRANGNE

Patrice LOUBIER

Résumé

Au cours du XXème siècle jusqu'à aujourd'hui, des artistes d'horizons divers ont revendiqué comme œuvres des gestes banals, effectués dans l'espace public. Réalisées au sein de la foule des grandes villes, aucune de ces actions n'a pourtant eu lieu en présence d'un spectateur. En raison de leur indiscernabilité artistique lors de leur effectuation, nous les nommons des « actions furtives ». Considérant que l'adjectif furtif qualifie ce qui cherche « à échapper au regard, à passer inaperçu », comment ces actions deviennent-elles œuvres ? Notre travail s'attache à étudier ce paradoxe à travers notamment l'œuvre de Vito Acconci, Adrian Piper, Jiří Kovanda ou Francis Alÿs.

Nous cherchons à saisir l'élan qui a mené ces artistes à quitter les lieux traditionnellement consacrés à l'art pour embrasser la foule des grandes villes et faisons l'hypothèse d'une « attitude de la modernité » ; l'artiste s'engage activement dans le monde et son élaboration. Nous étudions ensuite la façon dont l'action furtive devient œuvre et la structure qui se dessine, entre dissimulation et révélation. Les publications permettent à l'action furtive de faire œuvre et fonctionnent comme des « écrans » qui désignent l'acte passé et le cachent à la fois, orientant la perception du spectateur à rebours. Enfin nous analysons la réception de l'action furtive devenue œuvre, dont le délai instaure une relation dialogique et contribue à transformer le public. L'œuvre affirme ainsi sa valeur d'exemplarité et invite le spectateur à agir.

Mots clés : art contemporain – action – performance – modernité – ville – furtif – secret – publication – quotidien – répétition – indice – retard – art des années 1970 – États-Unis – France – Tchécoslovaquie

The Paradox of Furtive Actions

Throughout the XXth century and still today, artists of diverse horizons have claimed for ordinary acts done out in public spaces the status of artworks. Created amidst big city crowd, none of these acts, however, took place in the presence of a spectator. Due to artistic indiscernibility during their effectuation, we name them "furtive actions". Considering the adjective "furtive" to qualify which seeks to "to escape the look, to go unnoticed", how might such actions become artworks? Our task is to study this paradox, notably through the works of Vito Acconci, Adrian Piper, Jiří Kovanda or Francis Alÿs.

We aim to apprehend the energy that led these artists to leave the sites traditionally dedicated to art in order to embrace the metropolitan crowds. We propose as hypothesis an "attitude of the modern"; the artist engages actively within the world and its elaboration. We then study the way furtive action becomes art work and the structure that takes shape, between dissimulation and revelation. These publications enable the furtive action to become art and to function as "screens" that indicate the past act and at the same time conceal it, orienting in reverse the perception by the spectator. Finally, we analyze reception of the furtive action become art work, wherein the time-lapse sets up a dialogic relationship and contributes to a transformation of the public. The art work thus asserts its value of exemplarity and invites the spectator toward action.

Key words : Contemporary art – action – performance – modernity – city – furtive – secret – publication – everyday life – rehearsal – index – delay – art of the 1970s – The United States – France – Czechoslovakia

Remerciements

Je remercie tous les artistes dont l'œuvre a fait naître le désir d'y consacrer une thèse. Toute ma reconnaissance va également à Mr le professeur Jean-Philippe Antoine, mon directeur de thèse, artiste et chercheur, dont l'originalité de la pensée m'a menée sur des chemins dont j'ignorais l'existence et qui a contribué à tracer les voies de cette recherche. Que les membres du jury, les professeurs Antonia Birnbaum, Barbara Formis, Pierre-Henry Frangne et Patrice Loubier, trouvent ici l'expression de ma gratitude pour avoir pris le temps de lire et commenter ce travail.

Que tous ceux qui m'ont accompagnée durant ces années se voient remerciés, et plus particulièrement les théoriciens Patrice Loubier et Stephen Wright, dont la pensée n'a cessé d'éclairer ma recherche d'une lumière très vive, ainsi que les artistes qui ont accepté de répondre à mes interrogations avec beaucoup de patience et de générosité. Merci à Vito Acconci et Lumír Hladík que j'ai pu rencontrer, l'un à New York en décembre 2014, l'autre à Toronto en octobre de la même année. Merci à Elżbieta Cieślar, Jiří Kovanda, John Perreault, Pilvi Takala qui m'ont éclairée sur nombre de questions obscures, Adrian Piper qui, bien que ne donnant plus d'entretiens, m'a guidée dans mes recherches. Toute ma reconnaissance va aussi à Franck Apertet, Élodie Brémaud, Jean-Baptiste Farkas, Fabrice Gallis, Thomas Geiger, Steve Giasson, Florence Jung, Yann Vanderme et Annie Vigier, qui m'ont accompagnée tout le long de cette recherche, avec qui j'ai eu le plaisir de travailler par ailleurs, et qui sont devenus des amis. J'espère que ce travail rend hommage à leur œuvre.

Ces remerciements seraient incomplets si je n'exprimais toute ma reconnaissance aux aux professeurs, doctorants et amis qui m'ont soutenue lors de discussions fécondes, Cédric Benetti, l'assistant de Vito Acconci, Pauline Chevalier, maître de conférences en arts à l'Université de Franche-Comté, Jean Cristofol, philosophe et professeur à l'école d'art d'Aix en Provence, Nicolas Fourgeaud, professeur à la Haute École des Arts du Rhin, Éric Mangion, directeur du Centre National d'Art Contemporain de la Villa Arson, et Jeff Perkins, artiste « outsider ultime » de Fluxus. Toute ma gratitude va plus particulièrement à Thomas Faliu, qui a eu la patience d'échanger sur les actions furtives durant des années, et à mes relectrices, Juliette Carré, Isaure Lamoise, Isabelle Lapalu, Flora Lapalu et Alice Marquaille, qui ont fait montre de persévérance en vue de déceler chaque faute et chaque coquille sans jamais faillir.

Enfin, ce travail a pu voir le jour grâce au soutien du Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche qui, en m'octroyant deux demi postes d'ATER, m'a permis de me consacrer pleinement à mon étude, mais aussi de la partager et de la faire évoluer à l'aune de la pensée des étudiants de Paris 8. Je remercie également l'association Astérides Ateliers d'artistes, qui m'a offert l'opportunité de séjourner trois mois à la Fonderie Darling et d'étendre ainsi mes recherches au Canada et aux États-Unis.

À la mémoire de John Perreault, décédé le 6 septembre 2015.

Aux artistes. À Thomas. À ma famille.

Sommaire

INTRODUCTION 12

L'Action furtive : pour une définition 12

A/ Origines du concept d'action furtive 14

a) Un Concept défini par le théoricien Patrice Loubier 14

b) Un Vocabulaire militaire 15

B/ Des Actions qui sont vues mais non perçues comme telles 17

a) Des « Gestes » ordinaires au sein de la foule 17

b) Sans cadres prescripteurs 18

C/ Des « Actions » plutôt que des « performances » 21

a) La Performance : limiter la distance entre artiste et spectateur 21

b) *« Action »* : redevable de l'*Action Painting* ? 23

c) Pourquoi n'est-ce pas un happening ? 26

D/ Dépasser l'Action Painting : à la recherche de la fusion de l'art et de la vie 29

a) Les Actionnistes viennois 29

b) L'Action Fluxus 34

c) *Aktion* : Beuys 41

d) Action ou activité : une distinction 43

E/ Le Paradoxe de l'action furtive 53

a) Quand y a-t-il art ? 53

b) Entre dissimulation et révélation 55

c) Une Typologie paradoxale : l'action furtive 58

PREMIÈRE PARTIE : DESCENDRE DANS LA RUE ET SE SOUSTRAIRE À LA VISIBILITÉ. ÊTRE FURTIF. 61

I. Embrasser la foule ; une attitude moderne 61

A/ De la Page à la rue ; se détacher de soi-même 63

a) Vito Acconci : *The Following Piece*, quitter la page 63

b) *L'Homme des foules* : s'engager dans la rue 74

c) Renoncer à sa subjectivité 77

d) Poursuivre son double à la recherche de soi 79

e) Des Poètes à la recherche du secret de la création ? 83

B/ Entre diffusion et concentration du moi 86

a) Georg Simmel : « nulle part aussi seul et abandonné que dans la foule de la grande ville » 89
b) Charles Baudelaire : jouissance dans la multiplication 95
c) De la Vaporisation et de la centralisation du *Moi* 100
C/ Criminel et victime, flâneur et détective ; s'élaborer soi-même 102
a) Le Génie : victime et criminel 102
b) Du Flâneur au détective 107
c) L'Attitude de la modernité 114
II. Genèse de l'action furtive : les « Street Works ». Soulever les paradoxes 127
A/ Les « Street Works ». Sortir l'art dans la rue, New York, 1969 128
a) Un Vent contestataire : sortir dans la rue 128
b) Les expérimentations artistiques précédentes ; un manque de radicalité ? 137
B/ « Street Works » I et II : un désir contradictoire de reconnaissance artistique 142
a) À l'intention du « premier venu » *et* du public de l'art 142
b) Influence du public de l'art sur la manifestation mais une volonté d'indiscernabilité affirmée 150
C/ « Street Works » III et IV : chercher des alternatives. Ouvrir à tous ou s'institutionnaliser ? ... 154
a) « Street Works » III : ouvrir à tous. Entre invisibilité et exemplarité 154
b) « Street Works » IV : « faire l'objet d'un permis, être parrainés et limités » 157
III. Pourquoi être furtif ? 162
A/ New York, 1969 ; un rapport à l'œuvre transformé 162
a) Confondre l'art et la vie ; une influence Fluxus ? 162
b) Attirer l'attention sur l'environnement ; l'influence du Land Art 172
c) Échapper aux préconceptions artistiques et transformer le récepteur. L'exemple d'Adrian Piper 177
B/ Et un instrument de changement social 190
a) Des Créations « situationnalistes » ; un héritage situationniste ? 191
b) Ne pas refuser l'art, mais en repousser les limites 198
c) Un Nouveau format, pour une plus grande liberté de création 202
C/ Se soustraire à la société de surveillance 209
a) La Société de surveillance 209
b) Manifester des contenus qui ne pourraient l'être autrement : le secret, « un autre monde à côté du monde visible » 220
c) Contre « l'hypertrophie visuelle » 224
Conclusion 233

DEUXIÈME PARTIE : ENTRE DISSIMULATION ET RÉVÉLATION. LE DEVENIR ŒUVRE DE L'ACTION FURTIVE. 241
I. Le Furtif bat-il son plein lors de sa révélation ? 241
A/ Le Choix entre dissimulation ou révélation 242
a) « Avoir découvert une conspiration / c'est presqu'une création / c'est un roman dont je détiens le dénouement » 242
b) Garder le secret : refuser le public 246
c) Révéler le secret : changer le pouvoir de main 251
d) Exemple : quel accès aux « Street Works » ? 255
B/ Une Révélation écrite et privée : « la pièce suivante » d'Acconci 258
a) « A Follow Up to Following Piece » 258
b) Des Mots à l'action, puis retour aux mots 266
c) Porosité des catégories ; les années 1960 271
C/ Représenter, vendre et conserver *Following Piece* : un constat d'échec ? 279
a) Des Ensembles photographies-textes réalisés *a posteriori* 279
b) Une Image indispensable ? 282
c) « On a besoin de quelque chose à vendre ! » 290
II. L'Impossible révélation : *Divadlo* de Kovanda 302
A. L'ambivalente position de l'artiste alternatif en Tchécoslovaquie 302
a) *Divadlo* de Kovanda : ne pas « soupçonner la "performance" » 304
b) Milan Knížák : des happenings aux interventions, interpeller les praguois 310
c) Après 1968, l'artiste non aligné sur le réalisme socialiste est réduit au silence 317
B/ Une Scène artistique secrète qui refuse une lecture politique 320
a) Une Scène alternative tournée vers l'action discrète et l'ordinaire 320
b) L'Absence de public 325
c) Fin des années 1970 : explorer l'anonymat et l'isolement 328
d) L'« Homme qui interroge » ou le refus d'une lecture politique 334
C/ Quand le secret est impossible, quelle révélation est envisageable ? 338
a) Une Révélation confidentielle 338
b) Ou à l'étranger : le rôle fondamental de la scène artistique polonaise 342
c) Dissimuler, révéler ; se réapproprier son individualité 345
III. Être là sans être là 353
A/ *Le Séminaire sur « La Lettre volée »* de Jacques Lacan : l'inconscient structuré comme un langage 353
a) À la Recherche d'une lettre cachée 353

b) Structuration du système de pensée psychanalytique chez Lacan, entre Saussure et Freud 355
B/ Déplacement de l'action furtive, toujours présente et absente, le long de deux scènes 362
a) Prolongement de l'absence le long de deux scènes 362
b) Être présente *et* absente 365
c) Ouvrir l'espace poétique 367
C/ Qu'est ce qui se répète ? 371
a) Répéter la scène de la disparition et de la réapparition 372
b) Le Réel est en souffrance. Les publications comme écran. 378
c) Le Quotidien est le suspect 381
Conclusion 388

TROISIÈME PARTIE : LE SPECTATEUR EN RETARD. REMETTRE LE SENS EN MOUVEMENT « APRÈS COUP ». AFFIRMER UNE VALEUR D'EXEMPLARITÉ 390
I. Le Retard du spectateur 390
A/ Faire surgir le passé dans le présent de la réception 393
a) Faire signe à la façon de l'indice peircien 393
b) Ordonner « *après coup* » le réseau de signifiés 399
B/ Une Position dialogique 401
a) Un Enjeu esthétique ; le retard duchampien 401
b) Une Possibilité de dialogue ; un renversement des normes 410
II. Les Effets de l'action furtive devenue œuvre 415
A/ Hans-Robert Jauss : considérer l'œuvre selon sa réception 415
a) Une Réception réflexive et productive 415
b) Entraîner un « changement d'horizon » 419
B/ Créer un nouveau spectateur 423
a) Qui s'arrête à ce qui « intéresse [sa] matière grise » 423
b) Un Spectateur détective 429
c) Un rôle cathartique pour un spectateur moderne ? 433
C/ Quand les détails répétés réclament un sens ; douter de tout 439
a) Répéter la même action furtive : apparaître en direct 439
b) *Cosmos* de Gombrowicz : « un roman sur la formation de la réalité » 443
c) Douter de la réalité 449
III. Imitation et invention de l'action furtive devenue œuvre 453
A/ Les Publications : une valeur d'exemplarité ? 453

a) L'Invitation à agir : les publications de Francis Alÿs 453
b) L'Art comme double mouvement d'invention et d'imitation ; Gabriel Tarde 463
c) Photographies et textes de filatures de Sophie Calle : l'impossible imitation 474
B/ Une Nouvelle expérience à répéter 483
a) Répéter l'action furtive comme œuvre 484
b) Croire et répéter : le récit d'actions furtives devenues œuvres 488
c) Le Récit réifié 498
d) Un Art de la rumeur ? 501
Conclusion 510
CONCLUSION GÉNÉRALE 512
BIBLIOGRAPHIE 524
INDEX 569

INTRODUCTION

L'Action furtive : pour une définition

Le 15 mars 1969, à New York, le jeune poète qu'est Vito Acconci marche trois heures le long de la 5ème avenue et de la 49ème rue [*A situation using streets, walking, glancing*[1] (l'artiste n'utilise pas de majuscule), ou *Recognition*[2]]. Au même moment, Benjamin Patterson traverse une rue en aller-retour pendant 15 minutes (*Walking*[3]). Le 18 avril de la même année, dans la même ville, Scott Burton s'habille en femme et part faire des emplettes, Thomas Lanigan-Schmidt fait la manche, Bob Huot consomme une bière dans chaque bar rencontré. Huit mois plus tard, le 21 décembre, Lil Picard achète des bières pour les partager, tandis que Hanna Weiner s'allonge dans un hall d'immeuble. En 1970, Adrian Piper trempe ses vêtements dans un mélange malodorant et les porte dans le métro new-yorkais durant l'heure de pointe (*Catalysis I*[4]). Six ans plus tard, au mois de novembre à Prague, l'artiste Jiří Kovanda se gratte la nuque sur la place Václaské (*Divadlo*[5], 1976) et bouscule légèrement de l'épaule les gens qu'il croise (*Kontakt*[6], 1977). Durant l'année 2001, à Montréal, Diane Borsato touche environ mille personnes en les effleurant de la main (*Touching 1000 persons*[7]). En 1977, le même Kovanda se retourne dans un escalator et regarde les gens dans les yeux [*Xxx 3. Zári 1977. Praha, Václavské náměstí. Na eskalátoru…*

[1] *Une situation qui utilise des rues, la marche, le regard*. Nous traduisons. Nous garderons la version anglaise par la suite.

[2] *Reconnaissance*. Nous traduisons.

[3] *Marche.* Nous traduisons.

[4] *Catalyse*. Nous traduisons.

[5] *Théâtre*. Nous traduisons.

[6] *Contact*. Nous traduisons.

[7] *Toucher 1000 personnes.* Nous traduisons.

otočen hledím do očí člověku, který stojí za mnou…[8]]. En Pologne en 1998, Cezary Bodzianowski se promène sur la place du marché de Cracovie et dévisage de sang froid les femmes de son choix (*Calibabka*[9]) ; en 2001, sur une place de Mexico, Francis Alÿs regarde en l'air [*Looking Up (Plaza de Santo Domingo, México D.F*)[10]], comme l'avait fait Ben Vautier avant lui, en 1963 à Nice[11], ou encore Lucy Lippard, à New York, en 1969[12]. Cette même année, dans la même ville, entre le 3 et le 25 octobre, Acconci suit des personnes dans la rue jusqu'à ce qu'elles disparaissent dans un lieu privé (*The Following Piece*[13]). Trente ans plus tard, dans la capitale mexicaine, Francis Alÿs choisit une personne qui lui ressemble et se met à la suivre, jusqu'à ajuster ses pas à ceux de l'individu filé (*The Doppelgänger*[14], 1999). À Paris dans la première décennie des années 2000, Yann Vanderme fait semblant d'attendre le bus à Paris (*Faire semblant d'attendre le bus,* non daté) ou fait les choses à 33% (*Faire les choses à 33%*, 2007-2009), tandis qu'Elodie Brémaud fait 33 fois le tour de l'île d'Yeu[15] et que Thomas Geiger reprend nombre d'actions ici décrites pour les reproduire dans différentes villes[16].

Ces actions disparates ont en commun d'être revendiquées comme œuvres par leur auteur. Lors de leur accomplissement, elles sont passées inaperçues. Bien que réalisées au sein d'une foule caractéristique des mégalopoles, aucune n'a lieu en présence d'un public prévenu. Discrètes et semble-t-il anonymes, elles constituent ce que nous appelons des actions furtives.

---

[8] *Sans titre. 3 septembre 1977. Place Václavské. Sur un escalator… retourné, je regarde dans les yeux la personne derrière moi.* Nous traduisons.

[9] *Cavaleur*. Nous traduisons.

[10] *Cherchant* aussi traduisible par *Regardant en l'air (Place de Santo Domingo, Mexico*). Nous traduisons.

[11] *Regarder en l'air*, 1963.

[12] *Contact Piece.*

[13] *La Pièce suivante*. Nous traduisons.

[14] *Le Sosie* ou *le double*. Nous traduisons. Nous garderons la version allemande.

[15] BRÉMAUD, Élodie, *33 tours*, 2012.

[16] GEIGER, Thomas, Festival of Minimal Actions, Bruxelles, 2014, Paris, 2015.

A/ Origines du concept d'action furtive

a) Un Concept défini par le théoricien Patrice Loubier

L'adjectif « furtif » qualifie ce qui cherche « à échapper au regard, à passer inaperçu »[17]. Il est issu du latin *furtivus,* de *furtum* qui désigne un larcin, un vol. Est furtif ce « que l'on cache, dissimule, garde en secret comme on le ferait d'un larcin »[18]. Nous empruntons l'expression d'« action furtive » à Patrice Loubier, critique d'art et professeur à l'UQAM (Canada) qui, en 2001[19], l'utilise pour décrire la façon dont certaines pratiques pénètrent les espaces publics et sociaux et interrogent la notion de spectateur idéal et attendu. Il explicite plus exactement sa définition dans un article paru en 2002, « Un art à fleur de réel : considérations sur l'action furtive »[20], basé sur le travail de l'artiste Diane Borsato *The Embroidery Bandit* (2000). Il raconte que l'artiste fait mine d'essayer des vêtements dans une cabine d'essayage d'un grand magasin, mais au lieu de se dévêtir, elle brode une petite fleur dans les poches ou les doublures des habits avant de les remettre en rayon.

Le premier point relevé par Loubier est « le risque de la disparition pure et simple : l'intervention de Diane Borsato pourrait bien ne jamais être observée »[21]. Ainsi la caractéristique majeure de l'action furtive est bel et bien de passer inaperçue, de ne pas être remarquée, « à l'inverse de l'œuvre exposée, rendue expressément disponible à la contemplation »[22]. Le critique d'art développe par la suite une dialectique du don et de

[17] « Furtif », *Centre national des ressources textuelles*, [http://www.cnrtl.fr/definition/furtif], page consultée le 4 octobre 2011.

[18] BOUCHET, Jean, *Epîtres morales et familières* (1545), repris dans *ibid.*

[19] Voir LOUBIER, Patrice et NINACS, Anne-Marie, *Les Commensaux, quand l'art se fait circonstances*, SKOL, Centre des arts actuels, Montréal, 2001.

[20] LOUBIER, Patrice, « Un Art à fleur de réel : considérations sur l'action furtive », *Inter : art actuel*, n° 81, 2002, p. 12-17.

[21] *Ibid.*, p. 12.

[22] *Ibid.*, p. 14.

l'effraction qui met en avant une charge morale propre à la furtivité ; l'artiste agit gratuitement et anonymement, mais aux dépens des autres. Loubier compare les modes de dissémination de ces œuvres à celle des *Affichages sauvages* de Daniel Buren[23] ou aux estampillages de billets de banque du canadien Matthieu Beauséjour[24], soulignant cependant la grande différence d'échelle : l'œuvre de Borsato est particulièrement modeste. Or, fait-il remarquer, ce qu'elle perd en visibilité et propagation, elle le gagne en proximité. Loubier décrit alors le mode opératoire de ces actions furtives : elles *surviennent* dans la vie de ceux qui les rencontrent. Le critique emprunte le terme « furtif » à Marc-Olivier Wahler, qui emploie l'expression « esthétique de la furtivité » dans le catalogue d'exposition *Transfert*[25]. Ce dernier y désigne la façon dont certaines œuvres s'insèrent dans l'espace public et disparaissent dans le tissu urbain.

b) Un Vocabulaire militaire

Wahler le spécifie, le mot « furtif » fait souvent partie du champ lexical de l'armée. Par exemple dit-il, durant la guerre du Golfe (1990-1991), l'expression « avions furtifs » est utilisée pour désigner les chasseurs américains indétectables par les radars. Plus généralement, nous notons que la furtivité est la caractéristique d'un engin militaire dont les émissions sont réduites (énergie électromagnétique, thermique, acoustique) afin de ne pouvoir être détectées.

[23] En 1968, Daniel Buren colle dans l'espace public des affiches constituées de bandes verticales colorées et blanches alternées, sans autorisation.

[24] Mathieu Beauséjour estampillait « Survival virus de survie » sur des billets de banque qu'il remettait ensuite en circulation. Il signait leur disparition puisqu'ils étaient invalidés par ce geste, qui, tel un virus, contaminait le billet (*Survival Virus de Survie*, 1991-1999). Voir BEAUSÉJOUR, Mathieu, « S.V.d.S : virus de survie », *Inter : art actuel*, n° 61, 1995, p. 20-21. Ce travail est très proche des *Insertions Into Ideological Circuits* (1970-76) de l'artiste brésilien Cildo Meireles. Voir PORTILLA KAROLIS, César Augusto, *L'Artiste en tant que sujet politique*, thèse sous la direction de Jean-Philippe Antoine, Université Paris 8, St Denis, 2015.

[25] « Comme tout militaire qui se respecte […], [l'artiste] développe des stratégies d'infiltration, élabore des réseaux furtifs et fausse les règles de visibilité. […] Il ne se place plus face au monde pour l'étudier ou l'évoquer. Il se glisse à l'intérieur de celui-ci, sillonnant la multiplicité des réseaux que notre réalité tisse tous les jours. Furtif, il semble se fondre dans les infrastructures existantes de la ville. », WALHER, Marc-Olivier, *Transfert, Art dans l'espace urbain*, catalogue d'exposition (Bienne, 2000), éd. Transfert, Bienne, 2000, p. 29.

Avant l'invention des radars, la furtivité consistait à camoufler l'engin à la vue et à réduire au maximum le son produit, vue et ouïe étant alors les seuls moyens de perception. Les avions étaient alors peints en gris bleu sur le dessous et en brun vert ou jaune (selon les régions), sur le dessus. Durant la guerre froide, les techniques de détection évoluent considérablement et se portent sur les émissions électromagnétiques et infrarouges. Avec l'évolution des ordinateurs dans les années 1970, il devient possible de calculer la « surface équivalente radar » (SER) et de déterminer ainsi la forme, la taille et le matériau constitutif de l'appareil détecté en fonction de la réflexion du faisceau magnétique qu'il provoque. Il est dès lors indispensable d'avoir des signatures radar et infrarouge les plus faibles possible afin d'échapper à toute détection[26]. Si la locution « action furtive » a une connotation particulièrement guerrière, elle nous permet de dessiner une typologie d'actions qui sont vues mais ne sont pas perçues comme œuvres par ceux qui les croisent. Pour se camoufler, les artistes usent du geste banal et de la discrétion ; rien ne laisse suspecter la nature du mouvement ténu, rien n'indique qu'une œuvre a lieu. Les actions deviennent ainsi indétectables par les « radars » de l'art et entérinent un lien indéfectible entre furtivité et surveillance[27]. Agir en secret est une stratégie utilisée de tout temps en vue de renverser le pouvoir.

[26] Certains appareils ont aujourd'hui une SER équivalente à celle d'un oiseau. Pour arriver à ce résultat, l'énergie électromagnétique ou thermique est absorbée, renvoyée ou répartie dans plusieurs directions ; les formes des engins sont transformées au profit de formes planes ou arrondies, les matériaux utilisés sont absorbants, des objets métalliques sont disséminés pour brouiller les échos, la chaleur créée réduite etc.

[27] Notre travail se construit en grande partie sur deux exemples majeurs d'action furtive. Chacun a eu lieu d'un côté opposé du rideau de fer : aux États-Unis en 1969 pour l'un, en Tchécoslovaquie en 1976 pour l'autre, à l'époque où le monde était comme divisé en deux. Nous verrons combien ce contexte a été susceptible d'influencer la création d'œuvres réalisées secrètement.

B/ Des Actions qui sont vues mais non perçues comme telles

a) Des « Gestes » ordinaires au sein de la foule

Afin de passer parfaitement inaperçus, de procéder en secret, les artistes agissent au sein de la foule – trait distinctif des grandes villes ou des lieux touristiques. Non seulement l'artiste est ainsi ouvert aux contingences, aux événements imprévisibles qui peuvent se produire, mais de plus, l'« indiscernabilité »[28] entre l'activité artistique et celle, ordinaire, de la vie urbaine, détermine la nature des gestes exécutés : ces derniers ne doivent en aucun cas être spectaculaires. Ils sont toujours le fait de l'artiste seul et tirent leur répertoire du quotidien dans lequel ils souhaitent se fondre – à moins que ce ne soit l'inverse ; le geste réalisé est tellement infime qu'il passe inaperçu, aux dépens de l'artiste. Marcher dans la rue, traverser la route, effleurer de la main, bousculer de l'épaule… Ces actions participent de ce que Barbara Formis a nommé l'« esthétique des gestes ordinaires » et qui caractérise tout un pan de la création au XXème siècle, selon lequel la vie peut-être vécue comme une expérience pleinement esthétique. Dans sa thèse du même nom, Formis remarque dans les gestes ordinaires un véritable « manque de distanciation perceptuelle »[29], qu'elle définit ainsi : « Dépourvus d'une beauté spécifique, multipliables à l'infini, et hautement impersonnels, les gestes ordinaires demeurent inaperçus. »[30] L'auteur insiste : ces gestes, en restant ce qu'ils sont, suspendent leur visibilité. Insignifiants, ils « se montrent sans se représenter, se font sans rien produire »[31]. La banalité des actions furtives ne permet pas de les distinguer de la masse de gestes réalisés en permanence. Ces actes prennent le risque de passer inaperçus, d'autant

[28] Barbara Formis utilise ce terme pour nommer une « troisième voie » entre expérience esthétique et expérience ordinaire, qui rendrait « les deux indiscernables, mais non pas identiques ». FORMIS, Barbara, *Esthétique de la vie ordinaire*, PUF, Paris, 2010, p. 154.

[29] Id., *Esthétique des gestes ordinaires dans l'art contemporain*, thèse sous la direction d'Anne Moeglin-Delcroix, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, Paris, 2007, p. 280.

[30] *Ibid.*

[31] *Ibid.*, p. 368.

qu'ils ont en commun avec l'« esthétique de la furtivité » décrite par Wahler d'opérer dans l'espace public *incognito*. Aucune signalisation ne désigne l'œuvre, aucune invitation précise n'est faite à des spectateurs. Cela ne signifie par pour autant que ces actes ont lieu dans l'intimité de l'atelier ; au contraire, l'objectif revendiqué de ces œuvres furtives est de se confronter au monde extérieur, d'y agir directement, tout en étant imperceptibles.

Toutefois, nous ne parlerons pas à propos de ces travaux de gestes furtifs mais d'actions furtives, car le terme « action » marque le caractère intentionnel et volontaire de la réalisation. Si le geste est un mouvement extérieur du corps, l'action est une mise en œuvre, un « exercice du pouvoir ou du goût d'agir »[32]. Les actes que nous étudions sont donc délibérément accomplis ; l'artiste en a pleinement conscience et il ne s'agit pas là d'automatismes dictés par l'habitude, bien qu'ils puissent y ressembler.

b) Sans cadres prescripteurs

L'action furtive a en commun avec les gestes accomplis quotidiennement de passer parfaitement inaperçue. Il paraît en effet généralement acquis qu'une œuvre est visible dans des espaces spatio-temporels qui lui sont dédiés – du festival en plein air à la galerie en passant par les murs de la maison d'un collectionneur, d'un espace alternatif ou d'un musée – lors de manifestations publiques destinées à une communauté d'amateurs invités à assister à un événement qu'ils ont choisi et qui leur a été explicitement signalé. Formis remarque que « face au danger de la disparition, l'esthétique de l'effacement semble n'avoir que deux possibilités : soit insérer l'ordinaire dans un espace scénique conventionnel […] soit prendre l'espace ordinaire comme scène »[33], c'est-à-dire, dans l'un et l'autre cas, opérer dans des cadres conventionnels (scènes) qui permettent de les identifier comme gestes exceptionnels. Les actions furtives se situent plutôt dans la deuxième option ; elles font le choix de l'espace public comme espace scénique. Mais la scène n'existe que pour celui qui y agit et il est

[32] « Action », dans *Centre National des Ressources Textuelles* [http://www.cnrtl.fr/definition/action], page consultée le 6 mars 2013.

[33] FORMIS, Barbara, *Esthétiques des gestes ordinaires* (…), *op. cit.*, p. 424.

impossible pour les passants de déceler dans l'action furtive un geste artistique. Réalisée de manière anonyme, sans prévenir de spectateurs, elle ne correspond pas à l'idée commune que l'on se fait d'une œuvre, même aujourd'hui où les gestes ordinaires ont été largement introduits dans le champ de l'art et où la multiplication des événements urbains comme les *flashmobs* (« foule éclair ») – rendez-vous d'inconnus avertis par les nouveaux moyens de communication – a habitué les citadins à être parfois interpellés par une manifestation d'ordre insolite. La parfaite discrétion des actes furtifs empêche la différenciation avec une activité quelconque. Ces actes ne répondent pas aux « conventions »[34] qui permettent à tout un chacun de reconnaître une œuvre. Bien entendu, nous pourrions objecter que certaines conventions ne sont souvent connues que par un groupe d'initiés mais, concernant l'action furtive, même une personne dans la connivence peut ignorer qu'une œuvre se produit sous ses yeux. La critique d'art et artiste américaine Lucy Lippard a exécuté par exemple *Contact Piece* en 1969 à New York. Dans la rue, elle regarde en l'air ou fixe droit dans les yeux les gens qu'elle croise. Nous pouvons ainsi avancer que les actions furtives prennent place « en dehors » des conventions artistiques, mais ce serait ne pas reconnaître que ces conventions sont évolutives ni que ces actes participent à en élargir la délimitation. Enfin, certaines actions se déroulent lors de manifestations artistiques. Il serait alors plus juste de dire qu'elles s'accomplissent dans un espace et une temporalité qui ne sont jamais annoncés ou délimités, de façon à ce qu'aucun public ne puisse identifier l'artiste en action. Les conventions qui, *a priori*, signalent au public qu'il y a art, même si celui-ci déroge aux règles inhérentes à son genre, sont tues et tenues secrètes.

Erving Goffman, sociologue « interactionniste » de l'École de Chicago, a analysé dans son ouvrage *Les Cadres de l'expérience* (1974) comment toute activité sociale se prête à plusieurs cadrages, qui entretiennent des rapports les uns avec les autres et fixent alors la représentation de la réalité.

[34] Nous empruntons le terme de « convention » au sociologue américain Howard Becker, qui, dans son ouvrage *Les Mondes de l'art* (*Arts World* en anglais) paru en 1982, nomme ainsi les modalités antérieures, entrées dans l'usage commun, qui permettent au public de réagir à une œuvre en tant que telle, d'en reconnaître l'ontologie. Selon lui la création et la diffusion d'œuvres sont collectives et résultent du partage des mêmes valeurs et des mêmes conventions, qui se réalisent dans les interactions développées entre individus. Voir BECKER, Howard S., *Les Mondes de l'art* (1982), tr. J. Bouniort, Flammarion, Paris, 1988.

> « Une activité […] est généralement séparée du flux des événements en cours par des parenthèses, ou marqueurs conventionnels. Ces parenthèses conventionnelles délimitent l'activité dans le temps en lui donnant un avant et un après. À l'instar d'un cadre en bois d'une photographie, ces marqueurs ne font pas vraiment partie intégrante du contenu de l'activité et n'appartiennent pas non plus au monde extérieur : ils sont à la fois dedans et dehors. »[35]

L'exemple classique en matière de parenthèses appartient généralement au théâtre : le spectacle commence après que les lumières se sont éteintes, que les trois coups ont retenti et que le rideau se lève. Il s'achève lorsque le rideau tombe et que la salle s'éclaire. Ceci est applicable d'une certaine façon à l'exposition d'art : comme le remarque Jérôme Gliceinstein, à la suite de Goffman, dans l'ouvrage qu'il consacre à la monstration des œuvres au sein de l'exposition, le cadrage ne se définit pas par un lieu particulier, mais plutôt comme « une manière d'informer (et d'aborder) n'importe quel lieu »[36]. La définition d'un lieu comme lieu d'exposition relève d'« indicateurs formels ou informels »[37] : graphisme, signalétique, ambiance sonore, type d'éclairage, présence d'un commissaire d'exposition etc. Sortir de l'espace de la galerie n'est donc pas suffisant pour « sortir des cadres de l'art ». Il faut, pour y parvenir, éliminer toute « parenthèse ». Nous retrouvons l'influence de Goffman chez de nombreux artistes américains des années 1970, tel qu'Allan Kaprow, qui affirmait en 1976 :

> « 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 un musicien-vache est un public, un homme dans une étable à bovins est un fermier. Juste ? »[38]

Le cadre aurait ainsi le pouvoir de transformer une vache en musicien du moment que celle-ci se trouve dans une salle de concert. Bien qu'hautement ironique, ce texte démontre combien la question du contexte d'apparition et de production de l'œuvre d'art est

[35] GOFFMAN, Erving, *Les Cadres de l'expérience*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1991, p. 246.

[36] GLICENSTEIN, Jerôme, *L'Art, une histoire d'exposition*, PUF, Paris, 2009, p. 174.

[37] *Ibid*. p. 175.

[38] KAPROW, Allan, « La performance non théâtrale » (1976), dans *L'Art et la vie confondus*, textes réunis par Jeff Kelley, trad. J. Donguy, éd. du Centre Pompidou, Paris, 1996, p. 209.

problématique pour les artistes à cette époque-là. Nous analyserons d'ailleurs au sein de notre travail le contexte américain, plus particulièrement new-yorkais, et verrons combien la réalisation d'actions furtives fait écho à ce type de préoccupations.

Concernant les actions qui nous intéressent, où se trouvent les marqueurs qui délimitent l'expérience artistique au sein de l'activité de la foule ? L'artiste n'est pas sur une scène, rien ne signale son acte, ni dans sa temporalité ni dans sa matérialité, ni même dans les gestes accomplis. Si les actions furtives peuvent se dérouler dans le cadre de manifestations artistiques, l'acte, lui, n'est jamais annoncé, pas plus que son lieu ou son heure d'exécution, empêchant par là toute forme de reconnaissance immédiate.

C/ Des « Actions » plutôt que des « performances »

a) La Performance : limiter la distance entre artiste et spectateur

Cette absence d'identification artistique lors de son accomplissement nous porte à utiliser le terme « action » plutôt que celui plus largement utilisé de « performance ». En effet, si la définition de l'action – soit l'opération d'un « agent […] envisagée dans son déroulement »[39] – rejoint en partie la conception de la performance en tant qu'art qui « déplace l'intérêt de l'œuvre de l'objet fini et clos vers l'activité créative et interprétative »[40], elle permet toutefois une distinction notable. L'action peut se passer de spectateur. Or, bien que sa définition demeure flexible, il est généralement considéré que la performance limite la distance entre l'artiste (le « performer ») et le public, artiste(s) et spectateurs vivant l'œuvre simultanément.

[39] « Action », dans C*entre National des Ressources Textuelles*, *op. cit.*

[40] VLADOVA, Tania, « Performance », dans MORIZOT, Jacques, POUIVET, Roger (sld), *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Armand Colin, Paris, 2007, p. 338.

Le texte du critique d'art américain Michael Fried, « Art and Objecthood »[41], paru en 1967, est souvent considéré comme un moment charnière dans la prise en compte de l'engagement du spectateur dans l'œuvre. En effet, pour Fried, l'art minimal (comme les œuvres de Donald Judd, Robert Morris ou Tony Smith) ne détermine pas un espace séparé du spectateur mais « relève fondamentalement d'un effet ou d'un registre proprement théâtral »[42] : spectateur et œuvre partagent un même espace, de la même manière que les spectateurs et les acteurs au théâtre. L'œuvre se confronte alors au spectateur dans une situation qui menace l'existence de l'art et où l'objet prend la place d'une personne[43]. Ce texte influencera profondément les théories de la performance, qui avancent que l'artiste se substitue à l'objet pour rencontrer le public en direct. Ainsi, en 1978, RoseLee Goldberg consacre un ouvrage à ce qui s'affirmait depuis peu comme une discipline à part entière. Sa définition de la performance est très largement ouverte à l'interdisciplinarité (danse, théâtre, littérature, musique poésie…) mais le public y apparaît toujours comme un élément fondateur. « La performance est une façon d'appeler directement le public, de heurter l'auditoire pour l'amener à réévaluer sa propre conception de l'art et de ses rapports avec la culture. »[44] Il ne saurait y avoir de performance sans spectateur. Jens Hoffmann et Joan Jonas, dans l'introduction de leur ouvrage intitulé *Action*[45] (qui souhaite être une forme d'exposition publiée où chaque chapitre est une salle), proposent une brève histoire du terme « performance ». Ils insistent également sur cet aspect public : « Une performance est généralement exécutée par un artiste ou un groupe d'artistes face à un public en chair et en os,

[41] FRIED, Michael, « Art et objectité », dans *Contre la théâtralité - Du minimalisme à la photographie contemporaine* (1998), trad. F. Durand - Bogaert, Gallimard, Paris, 2007, p. 113-140.

[42] *Ibid.*, p. 122.

[43] « En fait, cette mise à distance par l'objet n'est sans présenter quelque ressemblance avec la mise à distance, ou l'envahissement, que représente la présence silencieuse d'une autre *personne* […] ». *Ibid*., p. 123. Notons que Hal Foster, dans son article « L'enjeu du minimalisme », va jusqu'à lire la sculpture minimaliste comme une manière de renvoyer le spectateur « à l'ici et au maintenant ». FOSTER, Hal, « L'Enjeu du minimalisme », dans *Le Retour du réel, situation actuelle de l'avant-garde* (1996), trad. Y. Cantraine, F. Pierobon, D. Vander Gucht, La lettre volée, Paris, 2005, p. 63-96.

[44] GOLDBERG, RoseLee, *La Performance du futurisme à nos jours* (1978), trad. C.-M. Diebold et L. Echasseriaud, Thames & Hudson, Paris, 2001, p. 8.

[45] HOFFMANN, Jens et JONAS, Joan, *Action,* Thames & Hudson, Paris, 2004.

en un temps et un lieu donnés. »[46]. Ils ne définissent pas pour autant le terme « action » qui reste, apparemment, « insaisissable ».

b) *« Action »* : redevable de l'*Action Painting* ?

Il nous semble cependant que l'usage de ce mot est redevable de l'expression « *action painting* », inventée par le critique d'art américain Harold Rosenberg dans son article « The American Action Painters », paru en décembre 1952 dans *Art News* à propos de l'expressionnisme abstrait[47] mais également de la technique consistant à projeter la peinture sur la toile. Rosenberg insiste sur le geste du peintre lorsqu'il applique la couleur, jusqu'à envisager le produit final non comme une peinture en elle-même mais comme l'enregistrement de cette action. Selon lui, la surface de la toile n'est plus un support de représentation mais une arène où se produit l'acte même de peindre[48]. L'action furtive, telle que nous l'envisageons, aurait pour arène la rue, l'espace urbain, et non plus l'atelier de l'artiste. L'enregistrement du geste quant à lui, s'il a lieu, est réalisé par un tiers ; il n'est pas la trace directe du geste. Rosenberg soulève cependant plusieurs points particulièrement signifiants qui permettent d'envisager le terme « action » dans sa filiation. D'après le critique, les « *action paintings* » brisent la séparation entre l'art et la vie, puisque l'art est le résultat de l'énergie vitale et psychologique. La peinture devient inséparable de la biographie de l'artiste. « La *peinture acte* est de la même substance métaphysique que l'existence de l'artiste. Cette nouvelle peinture a effacé définitivement toute distinction entre l'art et la vie. »[49]

---

[46] *Ibid.*, p. 15.

[47] New York devient après la seconde guerre un pôle artistique international, tandis que les États-Unis « découvrent » avec les peintres affiliés à ce mouvement un « art américain ».

[48] « Pour chaque peintre américain il arriva un moment où la toile lui apparut comme une arène offerte à son action – plutôt qu'un espace où reproduire, recréer, analyser ou exprimer un objet réel ou imaginaire. Ce qui devait passer sur la toile n'était pas une image, mais, en fait, une action. », ROSENBERG, Harold, « Les Peintres d'action américains » (1952) dans *La Tradition du nouveau*, trad. A. Marchand, Les Éditions de Minuit, Paris, 1962, p. 25.

[49] *Ibid.*, p. 28.

Rosenberg affirme également que certains artistes revendiquent une peinture qui serait acte, et donc un art en tant qu'acte[50]. Nous nous approchons ici de notre définition de l'action furtive : geste banal accompli dans l'espace public, elle passe inaperçue et se confond avec le quotidien, participant à ce désir commun aux avant-gardes d'abolir les frontières entre l'art et la vie. L'action furtive s'assimile ainsi à l'idée d'acte, ou d'œuvre en tant que geste, soulevant aussitôt la problématique de sa conservation et de sa publication, donc de son éventuel enregistrement. Dans le cas de Pollock, la question paraît immédiatement résolue ; selon Rosenberg, la peinture s'offre comme la transcription de l'action. Il ne s'interroge jamais sur la possibilité pour le spectateur d'accéder au déploiement d'énergie puisque, la peinture étant destinée à être exposée, elle présente la force vitale de l'artiste.

> « La peinture d'action innova en renonçant à la *représentation picturale* de cet état [psychisme ou tension de l'artiste], en faveur d'une *représentation dynamique*. L'action sur la toile s'identifie à sa propre représentation. »[51]

Contrairement à l'« *action painting* », l'action furtive porte en elle la question de son accessibilité. Comment en prendre connaissance, comment l'identifier si son principe même est de ne pas être aperçue en tant qu'œuvre ?

Il nous faut ainsi opérer une distinction fondamentale : si le geste de Pollock peut être envisagé comme partie intégrante de l'œuvre, il est avant tout destiné à créer un tableau. Le geste ne vaut pas indépendamment de la peinture. Afin de concentrer notre recherche, nous avons choisi d'étudier des actions furtives dont les gestes ne produisent apparemment rien, et s'assument comme leur propre fin, en tant que processus. Ils ont été rendus publics dans le champ artistique à travers différentes stratégies de publication, qui n'ont pas été réalisées par le geste furtif lui-même. Nous excluons ainsi toutes les pratiques artistiques où le mouvement exécuté est destiné à la production de quelque chose qui perdure – même s'il se réalise sans spectateur, même s'il peut prêter à confusion quant à sa nature et même s'il se produit en dehors de toute manifestation artistique[52]. Nous resserrons ainsi la définition de l'action

[50] « Pour avoir revendiqué que leur peinture est un acte, ils réclament alors de l'admiration pour l'acte comme art. », *ibid*.

[51] *Ibid.*, p. 27.

[52] Nous pensons par exemple aux peintures en bâtiment de *That's painting Production* de Bernard Brunon, aux sculptures éphémères de Boris Achour (*Actions peu*, 1993-1997) ou aux réparations dans l'espace public de Didier Courbot (*Needs*, 1999).

furtive donnée par Patrice Loubier et excluons par exemple les broderies de Diane Borsato au profit du pur processus, du travail de l'art lui-même.

L'article de Rosenberg a donc conceptualisé l'idée qu'un acte qui ne relève ni du théâtre ni de la danse puisse être envisagé comme artistique. Il a trouvé de nombreux échos chez les artistes, notamment chez l'américain Allan Kaprow déjà mentionné plus haut. Cet ancien élève de John Cage, diplômé de la New York University, ne vient ni du théâtre ni de la musique, mais de la peinture[53]. Il publie deux ans après la mort de Jackson Pollock un article intitulé *The Legacy of Jackson Pollock* (*L'héritage de Jackson Pollock,* 1958). Probablement influencé par les écrits de Rosenberg, Kaprow n'hésite pas à user des termes « acte » et « geste »[54] afin de décrire le travail du peintre expressionniste, avant d'affirmer à son tour que la peinture de Pollock ouvre de larges perspectives en faisant tomber les barrières entre l'art et la vie. Il resterait alors une seule alternative à l'artiste contemporain : soit continuer dans l'expressionnisme abstrait, soit renoncer à la peinture, au profit de l'investissement de l'espace et des objets de notre quotidien, jusqu'aux « corps, vêtements, pièces ou, si besoin, l'étendue de la 42ème rue »[55]. (Kaprow annonce ici d'une certaine manière les « Street Works », événements new-yorkais qui feront l'objet de la première partie de notre étude). Toutefois, ce sont les termes de « happening »[56] et d'« *event* »[57] qu'emploie l'artiste pour désigner les potentialités inouïes présentes dans « les poubelles, les fichiers de police », ou

[53] Kaprow a été l'étudiant de John Cage à la New School for Social Research entre l'hiver 1957 et le printemps 1958. Cage y a été professeur à partir de 1956. Il a influencé considérablement toute une génération new-yorkaise, comme Jason Mac Low, George Brecht ou Dick Higgins pour ne citer que les plus connus.

[54] « Ses "actes" très astucieux »; « Il connaissait la différence entre un mauvais geste et un bon geste. », (« His "acts" very shrewdly » ; « He knew the difference between a good gesture and a bad one. »), KAPROW, Allan, « The Legacy of Jackson Pollock », dans *Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press, Berkeley, 1993, p. 4. Nous traduisons.

[55] « Pollock, tel que je le vois, nous a conduit jusqu'au point où nous devons nous préoccuper de – et être éblouis par – l'espace et l'objet de notre vie quotidienne, nos corps, nos vêtements, nos pièces ou, si besoin, l'immensité de la 42ème rue. », (« Pollock, as I see him, left us at the point where we must become preoccupied with and even dazzled by the space and object of our everyday life, either our bodies, clothes, rooms, or, if need be, the vastness of Forty-second street. »), *ibid*., p. 7. Nous traduisons.

[56] Kaprow utilise le mot « happening » dans un sens artistique pour la première fois dans son article « Something to Take Place: a Happening » publié au printemps 1958 dans la revue *Anthologist.*

[57] KAPROW, Allan, « The Legacy of Jackson Pollock », *op. cit.*, p. 9.

dans « ce que l'on voit à notre fenêtre et dans les rues »[58] ; il n'utilise jamais le terme d'« action ».

c) Pourquoi n'est-ce pas un happening ?

Cette même année 1958, Kaprow applique ses préceptes d'engagement dans l'espace et dans le quotidien en réalisant un événement dans la chapelle Voorhees au Douglass College, qu'il reconnaîtra plus tard comme son premier happening[59]. Il définit le terme en 1961 dans son article « Happenings in the New York scene » (« Les happenings sur la scène new-yorkaise »). « Les happenings sont des événements qui, pour dire les choses simplement, ont lieu. »[60] Mais, par opposition à la conception traditionnelle de l'art, « ils n'ont ni commencement structuré, ni milieu, ni fin. Leur forme est ouverte quant à leur façon de finir, et fluide »[61]. La définition est donc largement ouverte ; le seul élément commun à tous les happenings serait qu'un certain nombre de faits y sont accomplis et que « nous [y] sommes attentifs au-delà de la normale »[62]. L'analogie avec le jeu est également soulignée. Cet aspect est important car il implique des participants. En 1959, Kaprow créé *18 Happenings in 6 parts* à la Reuben Gallery à New York ; des instructions sont distribuées aux spectateurs, comme pour un jeu de société où des règles dictent le jeu. Mais l'objectif est de libérer les spectateurs

[58] « (Les créateurs hardis) révéleront des happenings et événements entièrement inouïs, trouvés dans les poubelles, les fichiers de police, les halls d'hôtel ; vus dans des vitrines de magasin et dans la rue ; pressentis dans des rêves et des accidents horribles. », [« (the bold creators) will disclose entirely unheard of happenings and events, found in garbage cans, police files, hotel lobbies; seen in store windows and on the streets; and sensed in dreams and horrible accidents. »], *ibid.* Nous traduisons.

[59] Pour plus de détails sur ce happening, voir MARTER, Joan, « The Forgotten Legacy, Happenings, Pop art, and Fluxus at Rutger University » dans *Off Limits, Rutgers University and the Avant-Garde, 1957-1963*, catalogue d'exposition (The Newark Museum, Newark), Rutger University Press, New Brunswick et Londres, 1999, p. 8-9.

[60] KAPROW, Allan, « Les Happenings sur la scène new-yorkaise » (1961), dans *L'Art et la vie confondus*, trad. J. Donguy, éd. du Centre Pompidou, Paris, 1996, p. 48.

[61] *Ibid.*

[62] *Ibid.*

– bien que de façon quelque peu autoritaire – de leur rôle passif et de les impliquer pleinement dans la réalisation de l'œuvre[63]. Devenu mythique, ce « happening » est un des gestes inauguraux de la performance telle qu'elle se développe à cette époque, et inscrit la recherche du geste à l'œuvre dans la filiation de Pollock. La quatrième de couverture de *How To Make A Happening*, l'ouvrage de Kaprow paru en 1968, présente d'ailleurs ses recherches ainsi :

> « En 1957 Allan Kaprow décida de faire l'essai de l'hypothèse que l'"action" dans l'*Action Painting* était un acte rituel de création, et pas une simple frénésie de mouvement accidentelle qui produisaient des toiles étranges. »[64]

La filiation du *happening* et de l'*action painting* est ici parfaitement explicite.

Enfin, depuis 1951, Kaprow est ami avec le peintre Robert Rauschenberg, dont les *combine paintings* intègre des objets hétéroclites dans la peinture elle-même. Le critique de théâtre et théoricien Michael Kirby, dans « Une introduction aux happenings »[65], souligne ainsi que les happenings se situaient à la jonction de l'action painting et des « *junk sculptures* » (soit l'art de l'assemblage, tel que les *Combine Paintings*). Le fait que les happenings aient été réalisés notamment dans des galeries a accentué d'ailleurs cette relation avec la peinture et la sculpture. De plus, avant de réaliser ses *combines*, Rauschenberg avait peint des monochromes blancs ; or, une anecdote rapportée par Joan Marter montre l'influence qu'a eue également cette peinture sur Kaprow :

> « Je faisais les cents pas dans le studio, ne sachant pas comment je devais aborder ces choses, même si elles avaient déjà une sorte de pedigree, certaines

[63] La question du spectateur est fondamentale dans l'œuvre de Kaprow pour qui « il était temps d'accroître la responsabilité du spectateur », Id., cité par GOLDBERG, RoseLee, *op. cit.*, p. 129.

[64] (« In 1957 Allan Kaprow decided to try out the possibility that the "action" of Action Painting was a ritual act of creation, not just an incidental frenzy of movement that produced wild canvases. »), GOLDBERG, Sol, dans KAPROW, Allan, *How to Make A Happening?*, Something Else Press, New York, 1968, n. p. Nous traduisons.

[65] KIRBY, Michael, « Happening, An Introduction », dans *Happenings, An illustrated anthology*, New York, éd. Dutton, 1966, p. 9-42.

inclinations... Et puis j'ai vu mes ombres, à travers la peinture, bouger. Et je le lui ai dit. Bob a souri. »[66]

La toile incorporait le corps et le mouvement du spectateur. Rauschenberg travaillait également avec le compositeur John Cage et le danseur Merce Cunningham depuis l'événement pluridisciplinaire *Untitled Event* qui avait eu lieu au Black Mountain College en 1952, durant l'université d'été. Les spectateurs se trouvaient au même niveau que les intervenants, plongés au milieu d'un grand capharnaüm de lectures, danses, projections de films et de diapositives, musiques et bruits en tout genre, tout cela sous l'égide des tableaux de Rauschenberg accrochés au plafond[67]. Enfin, le cours de John Cage, « Experimental Composition », a permis également au jeune peintre qu'était Kaprow d'explorer les possibilités qu'offraient le hasard et la participation. Ainsi, bien que Kaprow ne se réclame pas de l'héritage direct de ces artistes, ses travaux sont marqués par leur influence. En théorisant et pratiquant ses propres happenings, qui seront par la suite compris dans une conception large de l'« art de la performance », il place cette « discipline » sous le patronage du peintre Pollock. Le terme « action » quant à lui ne semble pas trouver d'existence autonome.

[66] (« I was walking back and forth in the studio, not knowing how I should take these things, even though they had a kind of pedigree already, certain inclinations… And then I saw my shadows, across the painting, moving. And I told him. Bob smiled. »), KAPROW, Allan, « Interview with Kaprow, Newark New Jersey, December 8, 1995 », cité par MARTER, Joan, « The Forgotten Legacy (…) » *op. cit.*, p. 4-5. Nous traduisons.

[67] Pour plus de détails, voir le chapitre « L'événement sans titre de 1952 au Black Mountain College », dans GOLDBERG, RoseLee, *op. cit.*, p. 126-127.

D/ Dépasser l'Action Painting : à la recherche de la fusion de l'art et de la vie

a) Les Actionnistes viennois

En traversant l'Atlantique d'ouest en est, nous retrouvons cette filiation très forte de l'action à la peinture de Pollock. À Vienne en effet, au début des années 1960, un petit groupe d'individus utilise le terme *aktion*, auquel ils ajoutent le suffixe « *ismus* », afin de s'auto-désigner : les actionnistes viennois (*wiener aktionismus*). À l'exception du sculpteur Adolf Frohner, la majorité des artistes affiliés à ce groupe (Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch, Alfons Schilling et Rudolf Schwarzkogler) étaient à l'origine peintres, très influencés par l'énergie déployée dans l'*action painting*. Pollock apparaissait comme l'artiste à surpasser, ainsi que l'écrit Muehl dans son journal des années 1960-1961 :

> « On doit vivre dans la peinture.
>
> Tout autour de la peinture.
>
> N'est-ce pas justement pour ça que le tableau est une partie de ce monde et n'en est jamais isolé.
>
> Une incompréhensibilité spatiale – du moins incompréhensible pour la tradition – voilà ce que j'attends de mes tableaux. Le détournement radical du centre du tableau. Mais pas dans le sens de Pollock. Pollock parlait du tableau infini – il voulait (c'est ainsi que je le comprends) que le tableau soit un morceau d'univers, à la place d'être ici. […]
>
> Je trouve que cet art est dépassé.
>
> Je veux essayer de penser le tableau de la même manière (et ainsi dépasser le tableau même, pour en faire un morceau du monde) – mais, comment dire, ce monde

doit inclure le signe codé, la rythmique, le cri, le sommeil, la soupe aux haricots, le teckel à poils longs, le typhon, la mélodie infinie… etc. etc. etc. »[68]

S'exprime dans ce texte le désir de dépasser la peinture de Pollock – qui recadrait ses toiles après les avoir réalisées pour accentuer l'idée d'une peinture qui s'étend en dehors de sa surface – et de pousser le désir d'infini plus loin, en intégrant à l'art les éléments les plus triviaux de la vie quotidienne. L'énumération n'est pas sans rappeler celle d'Allan Kaprow citée plus haut[69], tandis que l'« incompréhensibilité spatiale » est proche de celle qui était à l'œuvre dans les happenings. Il semble que c'est la rencontre de Muehl avec Brus en 1961 qui marque les débuts du groupe, actif de 1961 à 1971 ; Brus est bien plus jeune que Muehl mais il devient comme son maître, ainsi que le raconte Muehl dans son ouvrage *Sortir du bourbier* (l'absence de majuscule est son fait) :

> « à l'époque, günther brus n'avait que vingt-deux ans, moi trente-cinq. pourtant il devint mon maître. […] j'avais enfin rencontré celui auprès de qui je pouvais apprendre quelque chose. brus faisait de l'expressionnisme psychomoteur, un enchevêtrement sauvage de lignes projetées sur la toile. c'était un excès absolument créatif. je compris tout de suite et je fus captivé. »[70]

Brus pratiquait une peinture informelle. Par exemple, « il s'attachait les mains et peignait le plus violemment possible »[71]. Suite à cette rencontre, Muehl, qui jusque là pratiquait une peinture « gestuelle et matiériste »[72], commence ses premières « destructions » de tableaux. Il développe ses travaux dans le temps et l'espace, jusqu'à ce que l'acte devienne prédominant.

---

[68] BRUS, Günter, cité par MEIFERT, Francizka et Arnulf, « Günter Brus : Je suis, donc j'essaie de me faire. », dans *Günter Brus, Limite du visible,* catalogue d'exposition (Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, Georges Pompidou, Paris, 1993-1994), éd. du Centre Georges Pompidou, Paris, 1993, p. 18-19.

[69] Voir p. 25.

[70] MUEHL, Otto, *Sortir du bourbier*, trad. F. Hirtz, Les Presses du réel, Dijon, 2001, p. 107.

[71] LAURENT, Thierry, « Otto Muehl et l'actionnisme viennois, Entretien entre Danièle Roussel et Thierry Laurent », dans *Chroniques*, [http://www.visuelimage.com/ch/muehl], page consultée le 24 juin 2015.

[72] DELPEUX, Sophie, *Le Corps caméra, le performer et son image*, éd. Textuel, Paris, 2010, p. 46.

« Lorsque j'eus fait ce pas hors de la peinture – j'avais tranché le nœud gordien – commença une campagne de conquête dont on ne pouvait entrevoir la fin. »[73]

À l'été 1963, l'engagement corporel de Brus devient primordial. Il entreprend de projeter de la peinture noire sur l'intégralité de la surface de son atelier, préalablement couvert de papier. Il pousse le geste jusqu'à l'épuisement, éclabousse les murs durant des heures, entre dans une véritable transe, proche de l'état dans lequel Pollock se mettait lorsqu'il travaillait. Brus ne se contente pas de projeter son corps au dessus de la toile, à l'instar de son aîné américain ; l'espace entier de l'atelier est investi. Mais l'art de Pollock reste à l'origine d'un engagement corporel détaché de tout support pictural.

Les actions de ces artistes, à l'instar de l'action furtive mais d'une façon bien différente, entretiennent un rapport ambigu avec le spectateur, et ceci est en partie dû à la difficulté de trouver des espaces publics enclins à les accueillir. En effet, en juin 1962, Muehl et Nitsch décident, avec Adolf Fröhner, de réaliser ensemble une *action painting*, en temps réel : *Die Blutorgel*. Le tract d'invitation annonçait que l'action allait se dérouler dans une cave durant trois jours, en présence du cadavre d'un agneau. La presse s'empare de l'affaire et déforme leurs propos en annonçant qu'un animal allait être sacrifié. Le scandale éclate et avec lui un vent de protestation ; l'action doit avoir lieu sous contrôle policier. L'année suivante, Muehl et Nitsch verront même leur *Fest des Psychophysischen Naturalismus* (Fête du naturalisme psycho-physique) interrompue par les forces de l'ordre. Suite à cela, les artistes, rejoints entre temps par Brus, sont « mis au ban des rares galeries »[74] et se trouvent dans une position qui rend extrêmement difficile la monstration publique de leurs actes. La plupart de leurs actions sont réalisées en privé, sans spectateur, ou parfois en présence d'un petit nombre d'invités. L'enregistrement devient très vite une priorité et un photographe ou cameraman est systématiquement présent. Brus va dès lors opérer une distinction entre « les actions publiques » et les « photo-actions ». « De manière contrainte, mais en même temps tout à fait souhaitée, beaucoup d'actions ont été composées pour la photo ou pour le film. »[75] Les

[73] MUEHL, Otto, *op. cit.*, p. 112.

[74] *Ibid.*, p. 49.

[75] BRUS, Günter, dans ROUSSEL, Danièle, *Der Wiener Aktionismus und die Österreicher*, Klagenfurt, Ritter Verlag, 1995, p. 20, cité par DELPEUX, *op. cit.*, p. 50.

artistes viennois ont su tirer avantage de circonstances contraignantes qui deviennent ainsi paradoxalement « tout à fait souhaitée[s] », jusqu'à déterminer leur pratique. Muehl par exemple réalise ce qu'il appelle des « actions silencieuses, c'est-à-dire sans public »[76]. En mars 1964, il finit par transformer son atelier en studio photo. Mais ce n'est pas seulement la difficulté de trouver des lieux publics d'expression qui mène les actionnistes viennois à photographier leurs actions. L'ampleur de la réflexion autour de la captation des actions et des images produites – perceptible dans les textes d'intentions, le travail de préparation et la profusion de représentations – démontre une recherche active dans la production d'images construites. Nous verrons combien les actions furtives soulèvent le même genre de problématique concernant l'accès à l'œuvre ; sans public convié et indétectables comme œuvres, la question de leur publication est fondamentale. Or, les médiations créées dépassent largement la question de la documentation. Les productions réalisées par les actionnistes viennois touchent un autre point commun aux actions furtives : le désir de fusion entre l'art et la vie. Sophie Delpeux, dans son ouvrage consacré au « corps-caméra »[77], relève que les éléments anecdotiques de l'atelier où sont prises les photographies des actions viennoises sont peu à peu éliminés dans les images finales. Le cadre des tableaux vivants disparaît et la peinture s'étend à l'infini dans le hors-champ ainsi suggéré. Günter Brus effectuera même une action dans l'espace public : *Wiener spaziergang* (*Promenade viennoise*, 1965). Recouvert intégralement de peinture blanche, une ligne noire peinte de part et d'autre du corps ainsi séparé en deux, il marche tête baissée dans les rues de Vienne suivi par une dizaine de piétons. La police finit par l'arrêter et met fin à l'action. Cherchait-il ainsi à contaminer la ville avec sa peinture devenue vivante ?

Il faut bien entendu situer ces actions dans le contexte d'après guerre ; la première guerre mondiale avait déjà considérablement réduit les territoires de l'Empire austro-hongrois, et Vienne, autrefois capitale culturelle rivale de Paris, s'était éteinte. Comme le raconte Thierry Laurent, spécialiste de l'actionnisme viennois, « l'Autriche, vidée de ses populations et amputée de ses territoires, va continuer à vivre sur l'idée d'Empire et conserver une structure sociale de type Ancien Régime : Clergé, Noblesse, État. »[78] Entretenant un

[76] MUEHL, Otto, « Lettre de mars 1964 », dans *Lettres à Erika*, Les Presses du réel, Dijon, 2004, p. 398-399.

[77] DELPEUX, Sophie, *op. cit.*.

[78] LAURENT, Thierry, *op. cit.*

sentiment de frustration liée à son passé déchu, l'Autriche voit dans Adolf Hitler – né en Autriche-Hongrie (à Braunau an Inn exactement, soit dans l'actuelle Autriche) et ayant passé sa jeunesse à Vienne – l'occasion de redevenir la puissance qu'elle était. En 1938, lorsque le pays est rattaché de force à l'Allemagne (l'*Anschluss*), le Führer se livre à une « marche » triomphale (motorisée) entre Munich et Vienne ; il est accueilli en liesse par la foule. Muehl raconte en 2001 :

> « L'enthousiasme pour les nazis prit des formes religieuses. Des slogans comme "un peuple, un empire, un führer" étaient repris par le chœur des crieurs jusqu'à l'extase. Hitler surgissait en sauveur, en rédempteur. […] Le retour préconisé dans l'empire agissait dans les masses comme l'invitation à la fusion sexuelle avec la mère. »[79]

Dès 1938, des camps de concentration (dont le principal était Mauthausen) sont construits à cet effet. L'Autriche ne retrouve sa souveraineté qu'à la fin de la guerre et est occupée par les pays alliés jusqu'en 1955. Le « contrat d'état » signé par les Alliés déclare le pays victime de guerre. Ainsi le silence sur son passé nazi n'est pas brisé[80]. Danièle Roussel écrit, à propos de la naissance de l'actionnisme viennois, que « la puanteur des cadavres cachés sous les tapis des salons autrichiens depuis la guerre rendait l'air viennois irrespirable »[81]. Les membres du groupe d'actionnistes viennois vont justement s'attaquer à cette étouffante hypocrisie. Nés entre 1925 et 1940, ils sont traumatisés par la guerre, qu'ils ont vécue pour certains en tant que soldat. En 1943, Muehl est enrôlé dans la Wehrmacht. Il raconte en 2001 : « Mes premières actions matérielles réelles je les ai vécues pendant la guerre, cadavres coincés dans la boue sous les chenilles des tanks »[82]. Leur art est ainsi dirigé contre les mensonges, les tabous et les non-dits de la société autrichienne. Leurs actions se destinent à dénoncer les monstruosités dont l'humanité est capable, mettant en scène les corps

[79] MUEHL, Otto, *Sortir du bourbier*, *op. cit.*, p. 67.

[80] Le débat public sur ces heures sombres ne s'ouvre que tardivement ; il évolue à la fin des années 1980 avec l'affaire Kurt Waldheim, alors président autrichien (1986-1992), lorsque des révélations sur son passé nazi sont faites.

[81] ROUSSEL, Danièle, « L'actionnisme ! », dans *L'Actionnisme viennois et les Autrichiens* (1995), trad. N. Thiers, Les Presses du réel, Dijon, 2008, p. 11.

[82] MUEHL, Otto, *Sortir du bourbier*, *op. cit.*, p. 123.

humains et animaux dans leur trivialité, ouvrant les carcasses, souillant les chairs de nourriture, voire d'excréments. Ils sont les premiers à se confronter de manière frontale à la violence de leur pays, cherchant à provoquer le public (direct ou indirect) et à transgresser les interdits. « Tout ce que l'être humain ne veut ni voir, ni sentir, ni entendre, va être transformé artistiquement en claques magistrales »[83] et les cerveaux sont lavés à l'urine et au sang. L'action collective *Kunst und Revolution* (*Art et Révolution*) signe la fin du mouvement en Autriche. En juin 1968, Günter Brus, Valie Export, Otto Muehl, Malte Olschewski, Peter Weibel et Oswald Wiener investissent une salle de l'université de Vienne. Entre autres déclamations, lecture de textes et actions, Brus se lacère le corps avec une lame de rasoir, urine dans un verre avant d'en boire le contenu, recouvre son corps d'excréments, vomit et se masturbe en chantant l'hymne national autrichien… Ils provoquent un scandale absolu et Brus est condamné à six mois de prison pour outrage aux symboles de l'état. Il s'exile en Allemagne, tout comme Nitsch, alors que Schwarzkogler se suicide en 1969…

b) L'Action Fluxus

Une certaine filiation peut être lue dans la violence des actions et les revendications contre les valeurs bourgeoises entre les artistes viennois et la sphère Fluxus. Ce « mouvement » – composé d'artistes de la même génération que les actionnistes viennois, également traumatisés par la seconde guerre mondiale – est né entre les États-Unis et l'Allemagne au début des années 1960. Le premier festival « Fluxus » a lieu en 1962 en Allemagne. Son principal instigateur, George Maciunas, a fui la Lituanie avec sa famille en 1944 lors de l'invasion soviétique, pour s'installer dans un premier temps en Allemagne, puis aux États-Unis. Lui-même revient en Allemagne en 1962. Fluxus est « une bouffée d'air frais, un pied de nez à la culture sérieuse, une opposition radicale à l'art établi et à son retranchement dans ses valeurs autonomes »[84]. Les idéaux du groupe s'attachent de façon générale à piétiner les symboles d'une société bourgeoise et capitaliste ; ses modes d'action se

[83] ROUSSEL, Danièle, *op. cit.*, p. 13.

[84] FEUILLIE, Nicolas, *Fluxus Dixit, une anthologie*, vol.1, Les Presses du réel, Dijon, 2002, p. 5.

constituaient souvent de gestes violents et provocateurs réalisés lors de festivals ou de concerts[85]. Un des artistes les plus importants de ce groupe à géométrie variable était Nam June Paik, compositeur coréen immigré lui aussi en Allemagne. Il réalise des actions qui ne sont pas sans rappeler la violence et la provocation inhérente à celles des actionnistes viennois.

En juin 1962, alors qu'il vient de rencontrer le promoteur de ce qui ne s'appelait pas encore Fluxus, Paik détruit un violon sur la scène du théâtre Kammerspiel de Düsseldorf (*One for Violin solo*), lors d'un événement dédié au néo-dadaïsme[86]. Il prend un violon posé sur une table en bois placée en face de lui et, au lieu d'utiliser l'instrument comme un musicien, le soulève extrêmement lentement par le manche. La tension est à son comble lorsqu'il explose le violon sur la table de toutes ses forces et que la lumière s'éteint simultanément. Le *Fluxus Champion Contest* est une œuvre plus proche encore de ce qu'allait réaliser Günter Brus cinq ans plus tard. En 1963, lors du *Festum Fluxorum Fluxus* à l'Académie d'art de Düsseldorf, Paik propose aux interprètes de son œuvre de se réunir sur scène, autour d'un grand seau, pour y uriner tous ensemble. Alors que les participants sont en train de se soulager, ils chantent leur hymne national respectif. Lorsque leur vessie est vide, ils s'arrêtent de chanter.

[85] Fluxus s'inscrit dans une certaine filiation avec Dada, mouvement international à l'esprit subversif, qui naît au moment où les valeurs de la société occidentale sont ravagées par la guerre de 1914-1918. Le nom de Dada apparaît pour la première fois à Zurich en 1916, « dans l'unique livraison de *Cabaret Voltaire*, une revue d'allure moderniste, rassemblant poètes et peintres d'avant-garde réfugiés en Suisse » (BEHAR, Henri, CARASSOU, Michel, *DADA, Histoire d'une subversion* (1990), Fayard, Paris, 2005, p. 7). La fin du mouvement peut être datée aux environs de 1924. Or les artistes affiliés « refusaient d'entrer dans le raisonnement des puissances établies » et faisaient « un pied de nez à la guerre et aux principes moraux qui tentaient de la justifier » (*ibid*., p. 159).

[86] Pour Henri Béhar et Michel Carassou, Dada peut être interprété comme acte et geste : « non seulement le théâtre, mais tout l'activité des dadaïstes peut être perçue de la même façon comme un acte personnel [et comme un] geste jailli des profondeurs de l'être » (*ibid.*, p. 158). L'artiste Tristan Tzara lance un manifeste à la salle Gaveau en 1920, où la nécessité de l'action est exposée : « Tout acte est un coup de revolver cérébral – le geste insignifiant ou le mouvement décisif sont des attaques », [TZARA, Tristan, « Monsieur Aa l'antiphilosophe nous envoie ce manifeste » (1920), cité par *ibid.*, p. 159].

Le dernier à chanter est déclaré champion[87]. Ce geste a en commun avec celui de Brus de souiller les symboles nationaux tout comme de transgresser les valeurs de bienséance. Réalisée dans une institution, cette œuvre démontre un engagement révolutionnaire de l'art ; la violence des gestes réalisés n'a d'égal que le désir de destruction d'une société dans laquelle les artistes ne se reconnaissent pas.

Paik est un artiste particulièrement intéressant pour notre étude car il utilise le terme « action » pour désigner sa production sonore : les « musique-actions ». Originaire de Séoul, l'artiste a été victime de la guerre de Corée[88] durant son enfance : sa famille a dû fuir le pays en 1950 pour vivre à Hong Kong puis à Tokyo. Là, il étudie l'esthétique, l'histoire de l'art et la musique. En 1956 il part en Allemagne pour étudier la musique (à Munich puis à Fribourg). À l'occasion d'une classe d'été, il rencontre John Cage, qui lui fait grande impression. Il travaille par la suite au studio de musique électronique de radio Cologne, WDR. Dès 1959 il réalise ce qu'il appelle des concerts de « musique-action ». À ces occasions, il diffuse des sons enregistrés au préalable sur bande magnétique, tout en jouant simultanément des actions susceptibles de changer la durée et la situation générale de l'événement. Dans un entretien avec Charles Dreyfus, l'artiste ne cesse d'user du terme « action » pour décrire ce travail qui l'occupait alors :

> « J'additionnais […] des actions comme des instants variables de moments temporaires, illusoires, à l'intérieur d'une musique bien construite et bien enregistrée, qui tenait debout. […] Dans ma composition *Hommage à John Cage* (1959), il m'a

[87] « Les interprètes se réunissent sur scène autour d'un grand pot ou sceau. Tout le monde pisse dans le sceau. Alors qu'il pisse, le participant chante son hymne national. Quand il arrête de pisser, il arrête de chanter. Le dernier interprète à chanter est le champion. », (« Performers gather around a large tub or bucket on stage. All piss into the bucket. As each pisses, he sings his national anthem. When any contestant stops pissing, he stops singing. The last performer left singing is the champion. »), PAIK, Nam June, *Fluxus Champion Contest*, 1962, dans FRIEDMAN, Ken, SMITH, Owen, SAWCHYN, Lauren (sld), *The Fluxus Performances Workbook*, e-publication, 2002, [http://www.deluxxe.com/beat/fluxusworkbook.pdf], page consultée le 15 décembre 2014. Nous traduisons.

[88] Cette guerre marque un des sommets de la guerre froide. Ancienne colonie japonaise, la Corée est occupée suite à la seconde guerre mondiale par les Américains au Sud et par l'URSS au Nord. Les troupes se retirent en 1949 et la Corée du Sud est envahie par celle du Nord, le 25 juin 1950, provoquant la Guerre de Corée.

fallu dix-huit mois pour réaliser la bande magnétique, et le petit nombre d'actions, lui, durait seulement six minutes. »[89]

Mais ce sont les actions que la presse a retenues. Lors d'un concert donné en hommage à Cage, au Studio Mary Bauermeister à Cologne, le 6 octobre 1960, alors que Paik joue (ou massacre) une balade de Chopin au piano, il s'interrompt et se jette dans le public pour tailler avec des ciseaux la chemise et la cravate de Cage, avant de lui verser une bouteille de shampoing sur la tête. Il reprend ensuite le piano, finit par le renverser en hurlant et en le piétinant. Il s'en prend ainsi aux conventions et à la décence d'un concert de musique classique, à l'encontre de la mentalité asiatique, supposément incarnée dans le zen et la méditation. Il surpasse également son maître absolu, Cage, très influencé d'ailleurs par la philosophie asiatique. Ce dernier, qui avait reçu durant deux ans des lettres d'admiration et des demandes de conseils de la part de Paik, ne comprend pas en quoi cet acte d'une grande violence représente un hommage… Pourtant nous pouvons nous demander si son disciple ne fait pas autre chose que d'appliquer ses préceptes, les poussant à leurs extrémités. Si, d'après Cage, il est possible d'insérer dans les instruments toutes sortes de corps étrangers, alors faire de Cage lui-même le corps de l'action semble l'aboutissement d'une logique implacable. Mais, ainsi que le relève Olivier Lussac, Cage ne s'était lui-même pas libéré de ce dont il avait libéré ses élèves, à savoir l'absence de spécification esthétique de l'œuvre ; il était resté musicien, compositeur. Néanmoins, son insistance sur l'intensité du son du quotidien, sa manière de privilégier l'action et l'élargissement de l'univers sonore, avaient changé le rôle de l'artiste, qui passait « de celui de créateur de sens à celui de témoin de phénomènes »[90]. Les gestes les plus banals peuvent dès lors être intégrés à la musique ; tous les bruits peuvent être musique, et, par un processus de réversibilité propre à Fluxus, la vie est musique.

Suite à son geste provocateur, l'artiste coréen devient très réputé et est invité partout. Il avait, il faut dire, choisi son heure pour agir : toute l'avant-garde new-yorkaise était présente le jour du méfait, de Merce Cunningham à David Tudor, et son geste fait grand bruit. Paik est ainsi rapidement remarqué. « En ce temps là, dit l'artiste à Dreyfus, il n'y avait pas

[89] PAIK, Nam June, « Fluxus a changé le monde, entretien avec Charles Dreyfus », dans DREYFUS PECHKOFF, Charles, *Fluxus, L'Avant-garde en mouvement,* Les Presses du réel, Dijon, 2012, p. 75-74.

[90] LUSSAC, Olivier, *Happening & Fluxus, polyexpressivité et pratique concrète des arts*, L'Harmattan, Paris, 2004, p. 142.

grand monde qui faisait des happenings »[91]. (Notons qu'il ne connaissait pas à l'époque le terme de « happening », usant de l'expression « musique-action ».) Là encore, comme chez Rosenberg, Kaprow et les actionnistes viennois, le terme « action » (accolé à « musique ») impliquait chez Paik l'idée d'une fusion entre l'art et la vie. C'est ainsi que Maciunas, le promoteur de ce qui allait être Fluxus, prend connaissance des travaux de Nam June Paik et lui écrit en 1961.

Au printemps 1962, le lituanien installé à New York a contracté de nombreuses dettes avec sa galerie AG et fuit ses créanciers. Il part travailler à Wiesbaden comme graphiste à *The Stars and the Stripes*, la revue de l'armée américaine. Il rencontre Paik en juin lors du festival « Kleines Sommerfest : après John Cage » à Wuppertal, et l'artiste coréen s'implique tout de suite dans les événements organisés par Maciunas. Ainsi, lors du premier festival Fluxus, le « Fluxus Internationale Festpiele neuester Musik », qui a lieu à Wiesbaden du 1er au 23 septembre 1962, Paik réalise *Zen for Head*. Il immerge sa tête, ses mains et sa cravate dans un seau de peinture noire et trace une ligne droite. Lors de ce festival, le compositeur américain Philip Corner propose des *Piano Activities* : il invite les interprètes à intervenir sur un piano (« "jouer", "griffer", "frotter", "pincer", "découvrir" et "laisser tomber des objets" »[92]). Or l'enthousiasme des participants provoque la destruction totale de l'instrument. Notons que Fluxus compte parmi ses acteurs des artistes presque tous originellement musiciens. L'enjeu pour eux était de dépasser le cadre de la musique et d'outrepasser les conceptions de John Cage. Rappelons-le, ce dernier, professeur de musique expérimentale à la New School for Social Research de New York de 1956 à 1961 et souvent invité lors de « *summer classes* », a eu une influence capitale pour la génération d'artistes new-yorkais et allemands des années 1960.

Plus généralement, Fluxus participe de ces mouvements contestataires bâtis sur une société encore traumatisée par la guerre. Avant d'être considéré par l'histoire comme un mouvement d'avant-garde artistique, Fluxus est à envisager comme une position de l'artiste, en tant qu'être social et moral. Son but principal est de transformer la société à l'aide d'une pratique concrète, non artificielle, en vue d'atteindre des buts sociaux, non esthétiques.

[91] PAIK, Nam June, « Fluxus a changé le monde (…) », *op. cit.*, p. 74.

[92] (« "play", "scratch", "rub", "pluck", "tap", and "drop objects" on a piano »), cité par ROBINSON, Julia, « Maciunas as Producer: Performative Design in the Art of the 1960s », *Grey Room* n° 33, 2008, p. 66. Nous traduisons.

« L'un des objectifs ultimes que Maciunas assignait à Fluxus, était de saper le rôle traditionnel de l'art et de l'artiste. Il espérait démontrer que tout un chacun est artiste et que les artistes NE sont PAS par conséquent indispensables. Dès le début, ses buts furent sociaux (pas esthétiques) et soucieux de "l'élimination progressive des beaux-arts" qu'il voyait comme un gaspillage de ressources susceptibles d'être consacrées à des "fins [plus] constructives". »[93]

Le programme révolutionnaire de Maciunas se fondait sur l'idée d'une fusion totale entre l'art et la vie, jusqu'à la disparition de l'art. Olivier Lussac le souligne, si certains artistes Fluxus ont répondu à cet appel (principalement Henry Flynt, Ben Vautier ou Tony Conrad), d'autres (Dick Higgins, George Brecht et Jackson Mac Low), en revanche, ne partageaient pas ce désir insurrectionnel. Tous se rejoignaient cependant sur les principes d'une « construction de la vie ». Maciunas était très influencé par les constructivistes russes, et principalement par la revue d'avant-garde soviétique LEF[94]. Dans le premier numéro, N. F. Tchoujak avait publié un texte fondamental, intitulé « Sous le signe de la construction de la vie ». Il y affirme :

« Si l'on essaie d'embrasser les conquêtes les plus importantes qui, dans le domaine de l'art, sont en liaison étroite avec les progrès sociaux de ces dernières années, nous nous heurtons involontairement à des faits curieux et extrêmement caractéristiques — ces faits montrent justement l'unité de l'art et de la vie et le caractère irréversible de l'influence exercée sur l'art par ce mouvement fondamental qui porte la vie en avant. »[95]

---

[93] AMSTRONG, Elizabeth, « Fluxus et le musée », dans *L'Esprit Fluxus*, catalogue d'exposition [Galeries contemporaines des musées de Marseille, trad. P. Rouve (première éd. : *In the Spirit of Fluxus*, Minneapolis, Walker Art Center)], Musées de Marseille, Réunion des musées nationaux, Marseille, 1995.

[94] Revue soviétique *Front Gauche des Arts*, cofondée par Vladimir Maïakovski et Ossip Brik, parue de 1923 à 1925. Le catalogue de l'exposition Maïakovski stipule : « Le mot d'ordre essentiel du constructivisme est de "remplacer l'art de représenter la vie par le travail de construction de la vie". Engagés au service de la Révolution, les artistes du LEF déclarent ne poursuivre que des fins utilitaires et prosaïques, et tentent, par l'identification de la production artistique à la production industrielle, d'intégrer l'art à la vie. », ANONYME, dans PONTHUS HULTÉN, Karl Gunnar, ANTELME, Marie-Laure, LARROCHE, Hélène, VIATTE, Germain (sld), *Maïakovski, 20 ans de travail*, catalogue d'exposition (Centre National d'Art et de Culture G. Pompidou Musée National d'Art Moderne, Centre National d'Art Contemporain), Paris, 1975, p. 68.

[95] TCHOUJAK, N. F., *LEF* n° 1, cité par LUSSAC, Olivier, « Fluxus et propagande politique : des buts sociaux, non esthétiques », *Actuel Marx* n° 32, 2002, p. 170.

N. F. Tchoujak précise alors :

> « L'art est *action*, et, en tant que tel, ne peut appartenir qu'au présent ; derrière nous, nous avons *les résultats de l'action*, devant — *les plans de l'action* — voilà le slogan de l'art de notre époque. »[96]

L'art est soutenu par le mouvement qui « porte la vie en avant » ; il est dès lors envisagé comme « action », comme puissance d'agir révolutionnaire inscrite dans le présent et engagée vers l'avenir. Ce qui résulte de l'action appartient au passé, quand le mouvement porte vers le futur. L'art participe de cette façon à une « construction de la vie » et les deux tendent à se confondre.

Entre 1962 et 1963, Maciunas, sans consulter aucun membre Fluxus, rédige un Manifeste dans lequel il propose une purge de la société, du monde bourgeois et de ses valeurs. « Promouvoir un déluge et un courant révolutionnaire dans l'art, / Promouvoir l'art vivant, l'anti-art, promouvoir la réalité du non art »[97]. Distribué au festival de Düsseldorf, ce manifeste présente le « non-art » ou « anti-art » comme une alternative aux Beaux-arts, qui doivent être détruits au profit d'une implication dans la vie elle-même. Cette vision éclaire beaucoup notre conception de l'action furtive ; celle-ci en effet agit dans « la réalité du non art » et lui ressemble tant qu'elle s'y (con)fond. Non perçue en tant qu'art lorsqu'elle s'accomplit, l'action furtive s'insère dans la vie et participe à sa réévaluation. Fluxus sera convoqué tout au long de notre travail ; de la scène américaine alternative de la fin des années 1960 à celle tchécoslovaque non-officielle des années 1970, son influence est prégnante. Ce groupe a su cristalliser toutes les problématiques en germe à cette époque, à savoir le statut de l'œuvre, de l'objet, de l'artiste, l'importance du contexte de production et de diffusion, le rôle de l'institution… Fluxus marque ainsi profondément l'art de l'action à travers le monde entier, et ses secousses se ressentent encore aujourd'hui.

[96] *Ibid.*

[97] MACIUNAS, George, « *Manifesto* » (1963), trad. inconnue, dans *Fluxus Dixit, une anthologie*, *op. cit.*, p. 93-94.

c) *Aktion* : Beuys

Au même moment, en Allemagne également, le terme « action » est revendiqué afin de désigner une réalisation artistique à part entière. Vraisemblablement également en réaction à une forme de mystification de l'acte de peindre chez Jackson Pollock, en 1963 l'artiste allemand Joseph Beuys désigne comme « Aktions » ses premières performances. Il étend par la suite ce terme à ses installations dérivées de ces actions. Selon Mark Rosenthal dans son article « Joseph Beuys: staging sculpture »[98], ce terme est particulièrement provocateur et vise directement l'*action painting* en tant que geste fondateur auquel il fallait s'attaquer. L'artiste s'aligne ainsi sur Pollock, voire cherche à le dépasser « en formulant une nouvelle version de la percée américaine de l'après-guerre »[99]. Cette confrontation est toutefois celle d'un jeune artiste fasciné par la force rassemblée dans le travail de son aîné. Allié aux termes « énergie » et « mouvement », « *Aktion* » permet à Beuys de nommer sa pratique dans toute sa variété, de la performance à l'installation. Kim Levine, dans « Joseph Beuys : "The New Order" », rappelle que le terme d'« *Aktion* » véhiculait une forte connotation guerrière (à l'instar de « furtif » d'ailleurs) : dans l'Allemagne nazie, il désignait un rassemblement et une liquidation d'« indésirables »[100]. Dans cette période d'après-guerre, personne ne pouvait ignorer cela. Mais, plus intéressant encore, ce terme est une nouvelle fois voué à désigner un lien indissociable entre l'art et la vie. En effet, Beuys assiste à l'*Hommage à John Cage* donné par Paik et rencontre le coréen lors d'un vernissage en 1961. Par son intermédiaire, il fait la connaissance l'année suivante de Maciunas et s'engage lui aussi dans les événements organisés. Beuys raconte :

> « Mes activités Fluxus ont commencé en 1962, lorsque j'ai parlé avec Nam June Paik de toutes les activités possibles qu'on pourrait faire, ou peut-être qu'on

[98] ROSENTHAL, Mark, « Joseph Beuys: Staging Sculpture », dans ROSENTHAL, Mark, RAINBIRD, Sean, SCHMUCKLI, Claudia (sld), *Joseph Beuys, Actions, Vitrines, Environments*, catalogue d'exposition (The Menil Collection, Houston et Tate Modern, Londres, 2005), Menil Foundation, Houston, 2004.

[99] (« […] as if he wanted to align himself with Pollock in order to leapfrog him in formulating a new version of the postwar American breakthrough ».], *ibid*. Nous traduisons.

[100] Voir LEVIN, Kim, « Joseph Beuys : "The New Order" », *Art Magazine*, vol. 8, n° 54 (avril 1980), p. 157, cité par ROSENTHAL, Mark, *ibid.*, p. 26. Nous traduisons.

devrait faire. Nous nous sommes rencontrés un jour avec George Maciunas […] pour discuter des questions d'organisation, création de programmes et des possibilités de tournées. »[101]

Ils envisagent alors ensemble une tournée de festivals et, en 1963, Beuys co-organise le festival Fluxus « The festum Fluxorum-Fluxus. Musik und antimusik. Das instrumental Theater. » à la Kunstakademie de Düsseldorf[102] où il était professeur. Il y réalise ses deux premières « performances » les 2 et 3 février : la *Symphonie sibérienne. Premier mouvement* [*Sibirische Symphonie 1. Satz*] et *Composition pour 2 musiciens* [*Komposition für zwei Musikanten*]. C'est pour les désigner qu'il utilise pour la première fois le terme « *Aktion* ». Malgré la position relativement marginale de Beuys au sein du groupe Fluxus, qui n'accueille pas avec enthousiasme sa première performance[103], l'artiste souligne que *Symphonie sibérienne. Premier mouvement* contenait l'essence de toutes ses futures activités et autorisait, selon lui, « une meilleure compréhension de ce que Fluxus pouvait être »[104]. Il ajoute que la deuxième consistait quant à elle en « une action Fluxus typique »[105]. L'artiste en effet a été sensible aux valeurs colportées par Fluxus. L'engagement dans la fusion entre l'art et la vie faisait envisager une possible disparition de l'art. L'association de Beuys au mouvement prend fin en 1964 pour cause de différends philosophiques et esthétiques. L'artiste a continué malgré cela à utiliser le terme d'« *Aktion* » afin de nommer ses activités.

---

[101] BEUYS, Joseph, cité par ANTOINE, Jean-Philippe, *La Traversée du XXème siècle, Joseph Beuys, l'image et le souvenir*, Mamco, Les Presses du réel, Genève, Dijon, 2011, p. 219.

[102] Pour plus de détails au sujet des rapports entre Beuys et Fluxus, se référer aux deux premiers points « premières actions (1) : Beuys et Fluxus » et « Premières actions (2) : Festum Fluxorum Fluxus » du chapitre 9 « Du Dessin aux actions : Joseph Beuys prend position » dans *ibid.*, p. 217-226.

[103] Comme le souligne Antoine, par la suite Beuys inversera la temporalité des deux performances, donnant la priorité à la seconde, qui est mieux reçue par le groupe Fluxus. « On a là un symptôme de la position marginale qu'occupait Beuys par rapport à la majorité des "*gens de Fluxus*". Le déroulement effectif du festival et des performances dénote en effet, plus qu'une intégration véritable, sa distance à l'égard du groupe auquel il cherchait à s'agréger. », *ibid.*, p. 223.

[104] « Pourtant la *Symphonie Sibérienne. Premier mouvement* contenait l'essence de toutes mes futures activités, et était, à mon sens, une meilleure compréhension de ce que Fluxus pouvait être. », (« *Sibirische Symphonie 1. Satz* contained the essence of all my future activities and was, I felt, a wider understanding of what Fluxus could be. »), BEUYS, Joseph, dans TISDALL, Caroline, *Joseph Beuys*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1979, p. 87-88. Nous traduisons.

[105] BEUYS, Joseph, cité par ANTOINE, Jean-Philippe, *op. cit.*, p. 224.

Ce vocable paraît donc bien souvent utilisé afin de désigner des actes qui s'engagent dans la recherche d'une fusion de l'art et de la vie. Concernant Beuys, il est notable de remarquer que ces « *Aktions* » ont en commun avec l'action furtive l'organisation d'une certaine difficulté d'accessibilité pour le spectateur. Antoine le remarque : plusieurs d'entre elles ont été réalisées « en l'absence d'un véritable public, même si elles ont été photographiées par des témoins »[106], alors que pour certaines « le public était cantonné à l'extérieur du lieu de l'action »[107]. Parfois leur longueur ou leur rapidité extrême empêche la saisie dans leur intégralité, tandis que leur « caractère peu spectaculaire »[108] et l'« hétérogénéité des séquences et des registres d'expression »[109] ont rendu difficile leur appréhension. Ceci va à l'encontre des conceptions générales de ce qu'est une performance, souvent envisagée comme destinée à réduire la distance entre *performer* et public, les plaçant dans une simultanéité temporelle et spatiale. Mais au contraire des actions furtives, Beuys n'annule pas le spectateur en lui-même et réalise ses « *Aktions* » dans un cadre artistique conventionnel.

d) Action ou activité : une distinction

Enfin, nous rencontrons le terme d'« action », en anglais, dans l'article que publie Lucy Lippard en collaboration avec le critique d'art John Chandler en 1968 dans Art *International,* « The dematerialisation of art »[110]. Voici ce qu'ils avancent :

[106] ANTOINE, Jean-Philippe, *ibid*, p. 217.

[107] *Ibid.*

[108] *Ibid.*, p. 218.

[109] *Ibid.*

[110] LIPPARD, Lucy, CHANDLER, John, « The Dematerialization of Art », *Art International* n° 2, 12, 1968, p. 31-36, repris dans DOUROUX, Xavier, GAUTHEROT, Franck, TRONCY, Eric, trad. inconnue, *Compilation, une expérience de l'exposition*, Les Presses du réel, Dijon, 1998, p. 502-510.

> « Les arts visuels semblent à l'heure actuelle comme hésiter à une intersection, mais un croisement où on finit par se rendre compte que les deux routes aboutissent au même endroit, bien que partant de deux points distincts : l'art en tant qu'idée, l'art en tant qu'action. »[111]

L'art en tant qu'idée nierait la matière et le concept prendrait le pas sur « l'émotion née du fait de ressentir »[112]. L'art en tant qu'action offrirait la possibilité de muer la matière en « énergie et en quantité de temps »[113]. Ces deux visions de l'art contribuent à une certaine obsolescence de l'objet d'art, ce que les deux critiques nomment la « dématérialisation » de l'art. Ils cherchent à qualifier ainsi une tendance des années 1960, celle d'« un art ultra conceptuel qui met l'accent presque exclusivement sur le processus de pensée »[114] et qui constitue une nouvelle force attractive de l'art. Celui-ci ne s'incarne plus nécessairement dans une matérialité puisque concept, énergie et temps peuvent à présent être les éléments constitutifs de l'œuvre. Dans ce « vide » créé par l'absence d'objet, les artistes peuvent interpréter différemment le monde environnant, explorer la vie, les sciences, tous les autres domaines de la création (danse, cinéma, théâtre). Les critiques donnent pour exemples de concordance de l'art en tant qu'idée et l'art en tant qu'action « les projets extrêmement froids et rebutants »[115] de Donald Judd et Sol LeWitt, les ambitions synesthésiques de Robert Withman, Robert Rauschenberg et de Michael Kirby, ou encore les chorégraphies d'Yvonne Rainer et de Alex Hay. En 1973, Lippard et Chandler publient la célèbre anthologie *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*[116] qui réunit un ensemble de travaux et de pratiques dont l'hétérogénéité souligne les contours incertains de la notion de dématérialisation de l'art.

---

[111] *Ibid*., p. 502.

[112] *Ibid.*

[113] *Ibid.*

[114] *Ibid.*

[115] *Ibid.*

[116] LIPPARD, Lucy, *Six Years: the Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (1973), University of California Press, Berckley, 1997.

Ce texte, publié une année seulement avant la réalisation de l'œuvre *Following Piece* par Vito Acconci[117], semble définir les positions de l'artiste lui-même, à la jonction de l'art comme action et de l'art comme idée. Paradoxalement, Acconci remarque, lors de l'entretien que nous avons eu avec lui en décembre 2014, combien ce terme « action » lui paraît être très « européen ». Nous le retrouvons effectivement couramment utilisé afin de désigner la performance propre à l'Europe Centrale, entendue en tant qu'« art action ».

Pavlína Morganová, directrice du Centre de Recherches de l'Académie des Beaux-arts de Prague, donne pour titre à son ouvrage paru en 2014 et consacré à la scène tchèque : « Art action tchèque » (« Czech Action Art »). Elle précise à la suite du titre : « Happenings, Actions, Events, Land Art, Body Art et Performance derrière le Rideau de Fer »[118]. Il faut donc sous-entendre que l'« art action » comprend toutes les formes énoncées. Elle précise d'ailleurs que ce terme « couvre de façon lâche le large courant conceptuel qui commença dans les années 1960 »[119]. Généralement peu utilisé en anglais, « action art » (l'ouvrage est en anglais) est un dérivé du tchèque *akce*, lui-même originaire du latin *actio*, « action », et est utilisé dans les autres langues d'Europe Centrale (*umenie akcie* en slovaque, et bien entendu *aktion* en allemand). Enfin, Morganová relève, comme nous l'avons fait ici, que le terme « action » dénote un tout autre sens que « performance » ; le mot insiste sur le processus, quand « performance » se rapproche du spectacle[120]. Nous pouvons peut-être y lire une influence tant de l'actionnisme viennois que de l'« Aktion » chez Beuys.

Acconci a ainsi raison de souligner que ce terme est plutôt européen – nous venons de le constater en Autriche et en Allemagne notamment. L'artiste américain privilégie lui le terme « activité »[121] afin de désigner ses « performances » de la fin des années 1960. La

[117] Cette œuvre sera longuement développée dans notre travail.

[118] MORGANOVÁ, Pavlína, *Czech Action Art, Happenings, Actions, Events, Land Art, Body Art and Performance Art behind the iron Curtain*, trad. D. Morgan, Karolinum, Prague, 2014.

[119] (« It loosely covers the broad stream of conceptual art beginning in the 1960s […] »), *ibid.*, p. 17. Nous traduisons.

[120] Nous développerons notre analyse de la scène tchèque de la fin des années 1970, où de nombreuses actions furent réalisées, en seconde partie de notre travail.

[121] « L'art selon moi devrait être considéré comme une activité. Et plus précisément comme une activité égale à n'importe quelle autre. », (« Art, in my opinion, should be considered as an activity. Or more precisely, as an activity like any other. »), ACCONCI, Vito, « Interview avec Yvonne Rainer et Vito Acconci par Christopher Wavelet, Acconci Studio, Brooklyn, 24

distinction entre « action » est « activité » est importante. Avant Acconci déjà, en 1968, Kaprow avait décidé d'abandonner définitivement la locution « Happening »[122], au profit de celle d'« Activité ».

> « En 1958 j'ai désigné comme un "Happening" ce qui était pour moi alors une nouvelle vocation. C'était un mot neutre, sans association artistique ou professionnelle. Depuis cette époque la signification de "Happening" a acquis une toute autre histoire sémantique, qui inclut non seulement l'art, mais aussi la politique, les émeutes étudiantes, le divertissement de fin de repas et les spectacles de lumière. Même si mon nom, et parfois même ce que j'ai fait, font partie de cette histoire, l'impression générale à propos des Happenings est tellement éloignée de mon registre et de mes intérêts réels qu'après 1968 j'ai utilisé "Activité", le terme de Michael Kirby, afin de rétablir le ton neutre et indifférencié du "faire" qui, pour moi, importe. Il paraît impossible, après tout ce qui en a été dit, d'échapper complètement aux idées populaires accumulées à propos du mot le plus ancien mais, dans ce qui suit, je limiterai mes remarques à "Activité". »[123]

---

août 2003 », dans *Vito Hannibal Acconci Studio*, catalogue d'exposition (Nantes, Musée des beaux arts, Barcelone, Museu contemporani, 2005), MacBa, Barcelone, 2004, p. 26-27. Nous traduisons.

[122] Kaprow définit le Happening ainsi en 1966 : « Un Happening est un assemblage d'événements exécutés ou perçus plus d'une fois et dans plusieurs lieux. Ses environnements matériels peuvent être construits, s'emparer directement de ce qui est disponible, ou le changer légèrement ; de la même manière, ses activités peuvent être inventées ou banales. Un Happening, contrairement à une pièce de théâtre, peut arriver dans un supermarché, en conduisant le long d'une autoroute, sous une pile de chiffons et dans la cuisine d'un ami, immédiatement ou en succession. Si c'est en succession, le temps peut s'étendre sur plus d'une année. Le Happening est exécuté comme prévu, mais sans répétition, sans public et sans pouvoir être rejoué. C'est de l'art, mais cela semble plus proche de la vie. », (« A Happening is an assemblage of events performed or perceived in more than one time and place. Its material environments may be constructed, taken over directly from what is available, or altered slightly; just as its activities may be invented or commonplace. A Happening, unlike a stage play, may occur at a supermarket, driving along a highway, under a pile of rags, and in a friend's kitchen, either at once or sequentially. If sequentially, time may extend to more than a year. The Happening is performed according to plan but without rehearsal, audience, or repetition. It is art but seems closer to life. »). KAPROW, Allan, « Definition », dans *Some Recent Happening*, Something Else Press, New York, 1966, n. p. Il est intéressant de noter qu'il utilise déjà le mot « activité ».

[123] (« In 1968 I designated as a "Happening" what was for me then a new vocation. It was a neutral word, with no associations, of either art or other professionalization. Since that time, "Happening" has acquired a history of meanings including not only art but politics, student riots, after-dinner entertainment, and light-shows. While my name, and sometimes even what I have done, is part of that history, the general impression of Happenings is so far from my actual record and interests that after 1968 I used Michael Kirby's term "Activity", thus restoring that uninflected, undifferentiated tone of

L'activité semble être comprise comme la qualité même de l'action ; elle est à envisager sous le rapport du pouvoir ou de la volonté d'agir de l'agent[124]. Le terme a été emprunté à Michael Kirby, professeur d'art dramatique à la New York University et éditeur de *The Drama Review* de 1969 à 1986. Celui-ci avait utilisé brièvement le mot « activité » dans son ouvrage paru en 1966 *Happenings : An illustrated anthology*, afin de désigner les gestes du performeur en action[125]. Mais c'est en 1969 (ce qui nous laisse penser que Kaprow se trompe peut-être d'une année) qu'il utilise véritablement cette dénomination, dans l'article « The Activity: A New Art Form »[126]. Il propose d'utiliser ce terme afin de désigner une nouvelle forme d'art, qui ne se matérialise que dans l'action et peut n'être vue que par une personne ou seulement par l'artiste lui-même[127]. L'objet de l'expérience esthétique s'incarnerait alors dans la perception individuelle de la personne en train d'agir. Les Activités selon Kirby consistent d'ailleurs principalement dans l'expérience subjective qu'en a la personne qui les accomplit[128]. Si cette définition semble pouvoir s'appliquer à l'action furtive,

---

"doing" that I feel is important. It may be impossible, after all is said, to completely escape from the accumulated popular ideas about the older word, but in the following I'll restrict my remarks to "Activity". »), KAPROW, Allan, « "Population" Notes », dans MAFFEI, Giorgio (sld), *Allan Kaprow, A Bibliography*, Mousse Publishing, Milan, 2011, p. 17. Nous traduisons.

[124] « Activité », Centre National des Ressources Textuelles, [http://www.cnrtl.fr/definition/activité], page consultée le 6 mars 2013.

[125] « Bien que les entrées et sorties puissent de temps en temps être exactement repérées, les activités du *performer* sont très rarement contrôlées aussi précisément qu'elles ne le sont dans le théâtre traditionnel et il a généralement, en comparaison, un haut degré de liberté. », (« Although entrances and exits may occasionally be closely cued the performer's activities are very seldom controlled as precisely as they are in the traditional theatre, and he generally has a comparatively high degree of freedom. »), KIRBY, Michael, « Introduction », dans *Happenings, An illustrated anthology*, New York, éd. Dutton, 1966, p. 18.

[126] « Il semble être destiné à être performé en privé pour l'unique bénéfice esthétique de l'interprète. Si une œuvre d'art est destinée à l'attention introspective de l'interprète, elle peut être appelée une Activité. » (« It seems to be intended to be performed in private for the sole aesthetic benefit of the performer. If a work of art is intended for the introspective attention of the performer, it can be called an Activity. »), Id., « The Activity: A New Art Form », dans *The Art of Time: Essays on the Avant-Garde*, E.P. Dutton & co, New York, 1969, p. 157. Nous traduisons.

[127] *Ibid.*

[128] « Les Activités démontrent d'une façon très directe le fait que tout art existe essentiellement comme expérience personnelle. », (« Activities demonstrate in a very direct way the fact that all art essentially exists as personal experience. »), *ibid*., p. 169. Nous traduisons.

un point majeur oppose les deux conceptions : l'activité telle qu'envisagée par Kirby peut être réalisée dans un espace clos, sans potentiel regardeur, uniquement pour l'artiste lui-même. À l'opposé, l'action furtive joue sur le fait d'être vue par les passants et se place dans l'anonymat des foules, qui la conditionne.

Pour Kaprow, le « public » est de plus envisagé comme partie prenante des « Activités ». L'artiste propose des protocoles à activer, des façons d'interagir, à partir de programmes qui ne nécessitent aucun savoir-faire mais qui comprennent un certain nombre de paramètres à respecter[129]. Les participants sont littéralement encerclés par le « décor » (créé par l'artiste ou naturel) dans lequel ils interagissent. Comme l'affirme Pierre Saurisse, ce glissement du Happening vers l'Activité s'observe dès 1964, où une certaine prédominance de la participation des « spectateurs » autorise Kaprow à imaginer leur fusion dans l'œuvre même, et à affirmer de la sorte qu'il n'y a pas de spectateur pour ses travaux[130]. En février 1964 par exemple, il imagine *Birds*, dans le parc qui jouxte l'Université d'Illinois. Aucun spectateur n'est invité à assister aux actions qu'y réalisent les étudiants et les professeurs (accrochage de meubles dans les arbres, construction d'un mur de pierre sur un pont par exemple). En mai de la même année, Kaprow organise *Household* dans la décharge de la ville d'Ithaca. Avec ses œuvres il adopte une échelle bien plus vaste (qui n'est plus circonscrite aux espaces des galeries et des musées) et incorpore toutes les personnes présentes. Le fait de considérer ces dernières comme des participants annule ainsi, selon lui, toute notion de passivité ou de contemplation généralement attachée au spectateur. Le protocole le spécifie : « Il n'y aura pas de spectateurs pour cet événement »[131]. Cette remise en question de la

[129] « J'ai écrit je ne sais combien de fois que la principale caractéristique des Activités est leur fonction participative : à la fois au sens où elles mélangent les catégories de médias traditionnellement séparés, le temps et l'espace, c'est à dire, les arts et la vie, et dans un sens social du terme, puisque plusieurs personnes prennent littéralement une part active à la réalisation d'un événement particulier. Sans une telle participation, cela ne pourrait pas exister. "Faire" une Activité c'est lui donner une existence factuelle. », (« I've written any number of times that a primary feature of Activities is their participatory function: both in the sense of conmingling [sic] the traditionally separate categories of media, time and locale, that is, the arts and life; and in the social sense of people taking active part in literally realizing a particular event. Without such particcipation [sic], it could not exist. "Doing" an Activity is to bring it into factual being. »), KAPROW, Allan, « "Population" Notes », *op. cit.*, p. 17. Nous traduisons.

[130] SAURISSE, Pierre, « Allan Kaprow en 1964 : la mue du Happening », *Critique d'Art* n° 30, automne 2007, [http://critiquedart.revues.org/1161], page consultée le 12 janvier 2015.

[131] Voir script de *Household*, tapuscrit, Archives de la critique d'art, Fonds Pierre Restany, Dossier « Allan Kaprow », cité par *ibid.*

passivité du spectateur est commune à l'action furtive et à l'Activité ; toutefois, l'activité entendue ici n'est pas secrète mais participative. L'exemple le plus significatif d'Activité avec participants organisée par Kaprow est *Self-Service*. Imaginée pour les villes de New York, Boston et Los Angeles, elle se déroule de juin à septembre 1967. Kaprow distribue des actions à réaliser durant « la vie normale des participants »[132]. Dispersées dans la ville où chacun habite, ces « Activités » peuvent être brèves (crier dans le métro juste avant de descendre) ou discrètes (rester sur un pont ou à un coin de rue jusqu'à ce que 200 voitures passent). Ces gestes d'une simplicité propre à ceux du quotidien, réalisés dans un but artistique mais passant totalement inaperçus sont très proches de notre conception de l'action furtive. La grande différence réside dans le caractère participatif et éventuellement privé de certaines actions (certaines peuvent être réalisées chez soi, seul). Par exemple, *On time*, qui s'est tenue à Paris en 1974, propose à un individu A d'entrer dans l'appartement et de s'asseoir sur un bloc de glace, quand B entre dans une autre partie de l'appartement et s'installe près d'un récipient contenant le même volume d'eau que la glace, mais placé sur un feu. L'un et l'autre, de temps à autre, demande « Now ? » et l'autre répondra « No » tant que la glace ne sera pas entièrement fondue ou l'eau totalement évaporée[133]. L'action furtive a toujours pour lieu l'espace public : la personne qui la croise par inadvertance l'expérimente également, sans en connaître le statut. Aussi, lorsqu'Acconci use du terme « activités » pour désigner ses premiers travaux (probablement influencé en cela par Kirby et Kaprow, bien qu'il ne le reconnaisse pas), il s'en distingue considérablement ; il n'y a pas de participant, l'artiste réalise lui-même ses « performances » dans l'espace public et il agit en secret[134]. Enfin, Kaprow a publié ses Activités dans une série de « livrets d'activités » destinée à être diffusés ;

[132] « *Self-Service*, une pièce sans spectateur, fut réalisée durant l'été 1967 à Boston, New York et Los Angeles. […] Les activités prirent place dans la vie normale des participants. Elles n'étaient pas nécessairement coordonnées. », (« Self-Service, a piece without spectators, was performed in the summer 1967 in Boston, New York, and Los Angeles. […] Activities took place among those of the participants' normal lives. These were not necessarily coordinated […]. »), KAPROW, Allan, « Self-Service: A Happening », *The Drama Review*, Vol. 12, No. 3, Architecture/Environment, été 1968, p. 160. Nous traduisons.

[133] KAPROW, Allan, « On Time», dans MAFFEI, Giorgio (sld), *Allan Kaprow, A Bibliography, op. cit.*, p. 54. Nous traduisons.

[134] Ce qui nous permet d'identifier certaines activités d'Acconci comme des actions furtives (*Following Piece* par exemple).

l'artiste ne créait pas l'activité, il en arrangeait le « programme »[135] et en déléguait la réalisation à qui le souhaitait.

> « Mes bandes vidéo, livrets (ainsi que des films non montrés ici) sont un peu comme des partitions de musique : ils ne sont pas l'événement réel, mais des notations qu'une personne ou plus peut effectuer. On ne devrait donc pas les considérer comme les documents de ce qui est arrivé en réalité. Il faut plutôt les voir comme de simples diagrammes des principaux mouvements, l'essentiel d'une Activité donnée. »[136]

Kaprow se positionne comme un compositeur et ses œuvres peuvent être instanciées de multiples fois, comme dans le cas de l'exécution d'une partition de musique. L'absence de spectateurs pose plus fortement la question de la documentation ; mais cette fois-ci, ce n'est pas pour figer l'acte ou lui offrir une représentation, comme avec les actionnistes viennois, mais bien pour inciter le lecteur à l'activer. Nous nous pencherons d'ailleurs sur la « valeur d'exemplarité » des actions furtives devenues œuvres dans la dernière partie de notre travail.

Nous avons pour nous fait le choix d'étudier les actions furtives réalisées par leur auteur. Si bien souvent le geste furtif repose sur un énoncé assez simple (« Suivre une personne jusqu'à ce qu'elle entre dans un lieu privé » dans le cas de *Following Piece* par exemple) qui s'apparente à une œuvre allographique – c'est-à-dire qui peut être instanciée de multiples fois, contrairement aux œuvres « autographiques », qui ne peuvent être reproduites[137] – et si l'artiste peut également reproduire le même geste dans des circonstances tout à fait différentes (comme lorsque Francis Alÿs, d'Istanbul à Mexico en passant par Londres, cherche une personne qui lui ressemble et marche ensuite derrière elle[138]), c'est toujours lui ou elle qui accomplit l'acte. En cela, les actions furtives que nous étudions se

[135] « Je ne "crée" pas (pour utiliser un mot piétiste) une Activité ; je dirais plutôt que j'arrange son "programme". », [« I don't (to use a pietistic word) "create" an Activity ; rather I arrange its "program". »], KAPROW, Allan, « How to Use These Video Tapes and Booklets », dans MAFFEI, Giorgio (sld), *op. cit.*, p. 21. Nous traduisons.

[136] [« My video tapes, booklets (and films not shown here) are somewhat like music scores: they aren't the actual event but are notations which one or more person can carry out. So they shouldn't be considered documents of what actually happened. Rather, see them as simple diagrams of the main moves, the bare bones, of a given Activity. »], *ibid.* Nous traduisons.

[137] Voir à ce sujet GOODMAN, Nelson, *Langages de l'art, une approche de la théorie des symboles*, trad. J. Morizot, Hachette, Paris, 2011.

[138] ALŸS, Francis, *The Doppelgänger*, 1998-1999. Voir p. 82.

rapprochent de la performance, où « l'interprète est l'artiste lui-même »[139], investissant son corps dans la réalisation. La présence se fait concrète, mais, en devenant furtive, elle pose la question de son devenir œuvre, du public et de sa diffusion d'une façon radicalement différente.

Cette remise en question du spectateur est à l'œuvre également dans les instructions Fluxus, dont les énoncés peuvent inciter à des actions qui s'assimileraient à des actions furtives. Mais malgré des similitudes, les énoncés simples sont exclus de nos recherches. Les *events* de l'artiste américain George Brecht (édités dans l'ouvrage *Water Yam*[140] en 1963), les instructions de Yoko Ono (rassemblées par exemple dans *Grape Fruit*[141], dont la première édition date de 1964) ou les poèmes spatiaux de Mieko Shiomi (1965-1974), trois artistes affiliés à Fluxus, ont en commun d'inviter à réaliser une action. Brecht propose par exemple de laisser sonner le téléphone, de décrocher et raccrocher le combiné, ou encore, de répondre[142] ; Ono appelle à marcher dans toutes les flaques de la ville[143] (ce qui, si elle l'avait réalisée elle-même, serait une parfaite action furtive) ; Shiomi propose d'ouvrir quelque chose qui est fermé[144]. À chaque fois, des phrases concises sont rédigées, qui invitent à réaliser les gestes décrits, tandis que contexte et conditions sont laissés au libre choix de l'exécutant. Ces formes de partitions, développées d'après le modèle de Cage, sont héritières des conceptions de l'art exprimées par Marcel Duchamp quelques temps auparavant, lors de sa conférence

[139] GOLDBERG, RoseLee, *op. cit.*, p. 8.

[140] BRECHT, George, *Water Yam*, Fluxus Editions, Wiesbaden/New York, 1962.

[141] ONO, Yoko, *Grapefruit* (1964), Simon & Schuster, New York, 2000.

[142] « Quand le téléphone sonne, on le laisse sonner jusqu'à ce qu'il s'arrête. Quand le téléphone sonne, on décroche le combiné puis on raccroche. Quand le téléphone sonne, on répond. », BRECHT, George, « Trois événements téléphone » (1963), dans HERMANN, Gautier, REYMOND, Fabrice et VALLOS, Fabien (sld), *L'Art conceptuel, une entologie,* trad. L. Gablier, P. Gaconnet, G. Herrmann, F. Reymond, F. Vallos, éd. Mix, Paris, 2008, p. 141.

[143] « Marchez dans toutes les flaques de la ville. », ONO, Yoko, « Pièce de ville » (1963), dans *ibid.*, p. 309.

[144] « Ouvre quelque chose qui est fermé », (« Open something wich is closed »), SHIUMI, Mieko n°5, « Open Event » (15 juillet – 5 août 1972), dans *Spatial Poem*, Fluxus Editions, New York, 1976, p. 1. Nous traduisons.

« The Creative Act » (1957)[145]. Mais les artistes Fluxus cherchent à aller plus loin ; d'après Julia Robinson, la partition représente la possibilité d'une forme de collectivisme :

> « La partition était le dispositif idéal pour une pratique artistique défétichisée, parce qu'elle ranimait (et même écrivait d'avance) la relation entre l'œuvre et le public. En rejetant les œuvres "d'art" comme des objets finalisés et statiques, la principale fonction des partitions de Fluxus était de composer des relations entre les sujets. »[146]

Comme pour les actions furtives, la relation à l'œuvre n'est pas incarnée dans un face à face public-objet ; elle s'incarne en termes de relations intersubjectives. De même, la simplicité des gestes réalisés furtivement leur offre une valeur d'exemplarité. Cependant, les artistes qui ont rédigé les partitions Fluxus ne les ont pas forcément exécutées ou, dans le cas des « Activités » de Kaprow, jamais seul. L'œuvre-partition réside dans la possibilité infinie de sa réalisation par tout un chacun plutôt que dans l'expérience unique de l'artiste. Atemporelle et potentiellement réalisable partout, chacun décide de sa réalisation. Le primat est ainsi donné à l'idée, non pas à la formalisation qui, si elle est décidée, est intégralement déléguée. À l'inverse, dans l'action furtive, l'expérimentation par l'artiste est fondamentale. L'artiste peut agir en secret, bien qu'à la vue de tous. Le secret est un mode de socialisation très particulier[147] : il induit une forme d'exclusion qui pourrait paraître contradictoire avec ce que Robinson avance à propos des partitions Fluxus. Nous verrons cependant combien l'action furtive crée un autre type de relations, entre présence et absence.

Ces distinctions fondamentales montrent la différenciation entre l'action furtive et l'activité ou l'œuvre uniquement protocolaire. Bien que la nature des gestes et l'éventuelle absence de public rapprochent ces dernières de notre définition de l'action furtive, le fait de pouvoir être une action privée et/ou d'intégrer des participants, physiquement, dans la

---

[145] Voir DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du signe*, *Écrits* (1958), Flammarion, Paris, 1975, p. 187-189. Nous y revenons p. 391.

[146] [« The score was the ideal device for defetishizing artistic practice because it reanimated (and even scripted) the relationship between the work and the audience. Rejecting works of "art" as finalized, static objects, the primary function of the Fluxus score was to compose relationships between subjects ».], ROBINSON, Julia, « Maciunas as Producer: Performative Design in the Art of the 1960s », dans *Grey Room* n° 33, 2008, p. 67. Nous traduisons.

[147] Nous l'étudierons en seconde partie de notre travail.

réalisation de l'œuvre, ne nous permet pas de les intégrer directement à nos recherches : la furtivité de ces actes potentiels, lorsqu'ils sont accomplis, est réduite, voire inexistante. Le rapport avec le public est alors radicalement différent, bien qu'il s'agisse dans les trois cas de le réévaluer.

Enfin, nous préférons le mot « action » à celui d'« activité » car le premier nous permet de penser une opération dans son déroulement, réalisée par l'artiste, alors que l'activité renvoie plutôt au pouvoir d'agir. De plus, le terme « activité » en français laisse sous-entendre une récurrence quotidienne, une régularité qui rend familiers les gestes accomplis. Or, si certaines actions furtives ont parfois été répétées par les artistes, ces répétitions restent toutefois exceptionnelles. Nous écarterons donc les termes « performance » et « activité »[148] – dont les usages ultérieurs véhiculent des notions qui nous empêchent de nommer avec précision les gestes qui nous intéressent – au profit de celui d'« action ». D'une part, ce mot interroge très spécifiquement la notion de spectateur, jusqu'à peut-être l'annuler, d'autre part, il nous autorise à penser l'art en tant qu'acte réalisé par l'artiste, dans son déploiement et non uniquement dans son résultat.

E/ Le Paradoxe de l'action furtive

a) Quand y a-t-il art ?

Chandler et Lippard ont conclu leur article sur la dématérialisation de l'art en annonçant ce qui est en partie la problématique soulevée par les actions furtives :

[148] Notons que nous n'utilisons pas non plus l'occurrence « geste », qui, s'il désigne un mouvement du corps, n'intègre pas le caractère intentionnel que véhicule « action ». Parfois, le geste peut être une action lorsqu'il est interprété ou perçu comme tel par un tiers (pensons au geste d'amitié), mais ce n'est pas ce qui désigne ontologiquement le geste. De plus, « geste » ne nous paraît pas avoir été repris comme dénomination spécifique pour nommer une « performance », une action exceptionnelle, au contraire d'« action ». Barbara Formis se penche sur les différentes approches du terme dans le chapitre « Le statut des gestes » de l'introduction de sa thèse. Voir FORMIS, Barbara, *Esthétique des gestes ordinaires* (…), *op. cit.*, p. 20-22.

> « Ainsi la difficulté de l'art conceptuel ne réside pas dans l'idée de l'art elle-même, mais dans la découverte des moyens d'expression qui la feront apparaître de manière immédiate aux yeux des spectateurs. »[149]

Comment rendre accessible au public le concept, l'énergie et le temps ? Comment, à partir de ce que les critiques appellent le « néant »[150], le public peut-il avoir accès à une expérience esthétique ? De même, les actions furtives posent une série de questions fondamentales : une œuvre qui n'est pas reconnue comme telle existe-t-elle ? Ses propriétés spécifiques suffisent-elles à en faire un objet esthétique, indépendamment de sa réception ? Sachant que ces gestes sont parfaitement quelconques et sont accomplis dans un lieu public, qu'est-ce qui nous autorise à les désigner comme œuvres ?

Il revient au philosophe américain Nelson Goodman d'avoir déplacé la question de la définition de l'art vers celle de ses conditions d'apparition, d'existence. Selon lui, en effet, « une partie du problème réside en ceci que l'on ne pose pas la bonne question – en ceci qu'on ne reconnaît pas qu'une chose peut fonctionner comme œuvre d'art à certains moments et pas à d'autres »[151]. Sa position se résume alors dans cette interrogation : « quand y a-t-il art ? ». Pour y répondre, il propose d'envisager l'œuvre comme un symbole qui se réfère de quelque façon à la réalité.

> « Ma réponse est que, tout comme un objet peut être un symbole – par exemple un échantillon – à certains moments et dans certaines circonstances et non à d'autres, de même un objet peut être une œuvre d'art à certains moments et non à d'autres. […] Normalement, la pierre n'est pas une œuvre d'art tant qu'elle est sur la route, mais elle peut l'être, exposée dans un musée d'art. »[152]

---

[149] LIPPARD, Lucy, CHANDLER, John, « La Dématérialisation de l'objet d'art », *op. cit.*, p. 508.

[150] « […] l'artiste étant parvenu à plus avec moins, [il] avait poursuivi dans la voie d'une construction à partir du néant […]. Nous ne savons toujours pas jusqu'où le "rien" peut aller. », p. 510.

[151] GOODMAN, Nelson « Quand y a-t-il art ? » (1978), dans GENETTE, Gérard (sld), *Esthétique et poétique*, Éditions du Seuil, 1992, Paris, p. 78.

[152] *Ibid.*

Si nous résumons, les symboles s'intègrent dans un système qui en caractérise la nature et en régule le fonctionnement. Ce propos n'est pas sans rappeler ce qu'avait affirmé Kaprow à propos de la vache, qui, dans une salle de concert, est un musicien ; le cadre y est entendu comme un système symbolique qui influe sur le fonctionnement du signe qui s'y trouve. Une fois dans l'étable, la vache redevient vache. Le signe ne fonctionne pas toujours de la même façon en fonction du système dans lequel il se trouve. Mais la réponse à la question « Quand y a-t-il art ? » de Goodman peut sembler floue, puisque la liste de caractéristiques qui permettent le fonctionnement symbolique n'est pas clairement établie. Ces considérations nous aident cependant à poser très clairement le paradoxe que représente l'action furtive. En effet, quand y a-t-il action furtive ? Comment devient-elle œuvre ? Si l'action doit rester secrète en tant qu'œuvre, à partir de quand pouvons-nous la désigner en tant que telle et lui donner ainsi une existence symbolique qui dépasse le geste lui-même ? Le terme « furtif » enferme tout le paradoxe inhérent à ces actions : nous ne sommes habilités à désigner une chose comme furtive que lorsqu'elle ne l'est plus – selon l'exacte logique du secret que nous allons étudier.

b) Entre dissimulation et révélation

Patrice Loubier, toujours à propos de l'œuvre de Diane Borsato, *The Embroidery Bandit*, remarque que « la diffusion du projet est accessoire par rapport au fait essentiel de l'existence réalisée du geste »[153]. Pour le critique, si l'acte n'est pas rendu public, il reste de toute façon le même, « en ce sens que ni son efficacité ni son sens ne dépendent d'une divulgation ultérieure pour être effectifs »[154]. Il faut entendre l'effectivité comme présente dans la rencontre entre la fleur brodée et la personne qui a acheté le vêtement et qui, par inadvertance, la remarquera. Cette personne sera alors affectée « ne serait-ce que de façon infime »[155]. Cette remarque semble faire l'impasse sur d'autres paramètres, pourtant soulignés

[153] LOUBIER, Patrice, « Un Art à fleur de réel (…) », *op. cit.*, p. 15.

[154] *Ibid.*

[155] *Ibid.*, p. 14.

par Loubier plus loin : Diane Borsato a réalisé une série de photographies qui participent à la publication de l'œuvre.

> « Davantage, l'œuvre s'avère irrécupérable pour nous, spectateurs, qui n'avons que le témoignage de l'artiste et quelques documents photographiques pour nous représenter un projet dont la faible échelle rend quasi improbable qu'on puisse jamais l'observer. »[156]

Diane Borsato aurait-elle réalisé une œuvre furtive sans anticiper sa révélation ? En tant que spectateurs, nous n'avons certes pas accès à l'œuvre directement, mais la diffusion du projet n'est pas accessoire ; elle permet, bien que médiatisée et *a posteriori*, la rencontre de l'œuvre avec un spectateur. Borsato, qui a une formation artistique, n'envisage jamais son geste autrement que comme artistique et ne le laisse pas disparaître dans le quotidien des potentiels acheteurs de vêtements. Si l'ontologie du geste est dissimulée durant son exécution, elle ne l'est pas dans l'objet final, destiné à être révélé via sa documentation. Aussi pensons-nous, contrairement à ce qu'affirme Loubier, que le sens de l'acte n'est pas le même, qu'il soit rendu public dans le champ artistique ou non. Nous le rejoignons cependant lorsqu'il souligne en tant que spécificité de l'action furtive l'existence d'un double public – bien que ce terme ne puisse s'appliquer au récepteur par inadvertance.

> « Le protocole mis en branle par Borsato clive en effet l'instance du récepteur en un public témoin – public déterminé par sa connaissance du projet de l'artiste, obtenue grâce à une fréquentation, coutumière ou circonstancielle, du monde de l'art contemporain où cette initiative est communiquée – et en un public destinataire, qui se confond, lui, avec l'ensemble des personnes susceptibles de rencontrer l'œuvre *in vivo*, en acte, ou plutôt l'une de ses manifestations. L'opération implique donc une réception duelle, partagée entre une audience accidentelle et un public averti, la première excédant toujours en nombre le second. »[157]

Il existe ainsi un écart temporel (plus ou moins dense) et contextuel (particulièrement marqué) entre l'espace-temps de l'action furtive et son « homologation » en tant que telle par

[156] *Ibid.*

[157] *Ibid.*, p. 16.

le champ artistique. Comment s'introduit-elle dans le champ de l'art ? Nous étudierons les différentes formes de médiations réalisées par les artistes pour que l'acte rencontre un spectateur – et cesse d'être furtif. De geste banal, il devient un objet symbolique, tout comme la vache est un musicien dès lors qu'elle est placée dans une salle de concert, quand le fermier face à elle devient un spectateur.

Cette définition de l'action furtive et du paradoxe qui lui est inhérent n'est pas sans rappeler la dialectique énoncée par Kaprow dans « L'éducation du non-artiste, première partie » (1971), celle de « l'art-non-art » :

> « Les défenseurs du non-art sont ceux qui, à un moment donné, ont choisi de manière cohérente de travailler en dehors de l'enclos de l'institution artistique […]. Néanmoins, ils ont toujours tenu l'institution artistique informée de leurs activités, pour mettre en mouvement les incertitudes sans lesquelles leurs actes perdraient toute signification. La dialectique de l'art-non-art est essentielle – par l'une de ces ironies délicieuses »[158].

Nous analyserons plus loin cette dialectique entre le « hors champ » et le « champ artistique ». Nous nous éloignerons quelque peu de Kaprow car sortir de « l'enclos de l'institution artistique » ne signifie pas pour autant que les passants ne sont pas des spectateurs (ils le deviennent face à des gestes spectaculaires par exemple). Pour étayer sa définition du non-art, Kaprow cite en effet des « spécialistes du happening » tels que l'artiste tchèque Milan Knížák[159]. Ses travaux, bien que prenant place dans la rue, interpellaient les passants de par leur caractère insolite. De même, Ben Vautier a réalisé à Nice au début des années 1960 toute une série d'actions discrètes, mais souvent signifiées en tant que telles par la présence de panneaux sur lesquels était inscrit l'intitulé de l'action en cours de réalisation. L'action furtive au contraire n'est reconnue comme telle que dans un second temps. De quelle nature est ainsi la dialectique de l'« art furtif devenu art » ? Et que s'est-il passé dans cet aller-retour entre invisibilité et reconnaissance artistique ? Qu'a produit l'intervalle durant lequel l'œuvre est restée dissimulée, secrète ?

---

[158] KAPROW, Allan, « L'Éducation du non-artiste, première partie » (1971), trad. N. Vieillecazes, *Le Journal des Laboratoires d'Aubervilliers,* 2014-2015, p. 19.

[159] Nous étudierons ses travaux en deuxième partie de notre travail, p. 310.

c) Une Typologie paradoxale : l'action furtive

Notre travail vise à créer une typologie des actions artistiques, apparues dans la seconde moitié du XXème siècle, dont le fondement est de se produire dans l'espace public tout en gardant secret leur caractère artistique. Les artistes que nous allons étudier n'annoncent pas le statut de leur action aux passants qui, eux, ne sont jamais avertis que quelque chose de singulier a lieu. Les gestes effectués sont si communs que rien ne les distingue. Toutefois, ces travaux ont été revendiqués par leur auteur *a posteriori*, ce qui nous permet d'en avoir connaissance et d'en faire l'objet de notre étude. Or bien souvent, dans les analyses qui en sont faites, la représentation des gestes ou leurs formes de publication ne sont pas étudiées, au profit de la seule action. Notre lecture du catalogue de l'exposition au Musée des Beaux Arts d'Antibes *Francis Alÿs*[160] nous a ainsi menée à nous interroger sur le statut des images d'actions sans spectateur. Les analyses des actions de l'artiste sont toujours illustrées mais le statut des différentes formes reproduites (captures vidéo, peintures, dessins, photographies…) n'est jamais abordé. D'autres ouvrages relèguent systématiquement ces formes à leur caractère documentaire. Pourtant, la distinction entre l'action et sa représentation est intrinsèque à la furtivité de l'œuvre elle-même : personne (sauf le complice invité à filmer ou photographier) n'a jamais eu accès à l'acte en direct.

L'acte de nomination est lié au paradoxe temporel repéré précédemment. En nommant ces œuvres des actions furtives, nous assumons la contradiction que celles-ci engendrent : une action n'est plus furtive dès lors que nous sommes habilités à la reconnaître en tant que telle. Nous préférons ainsi ne pas tenter une définition essentialiste des qualités de l'action furtive pour justifier de l'inclusion de ces gestes dans le champ artistique – épreuve trop périlleuse et instable – et nous ne tenterons pas d'appliquer une définition de la spécificité de l'œuvre d'art. Nous privilégierons plutôt une double analyse : celle de l'effectuation de l'action dans l'espace public et celle de sa réception dans le « champ artistique »[161]. Aussi, nous ne poserons pas la question « est-ce de l'art ? », mais nous

[160] *Francis Alÿs,* catalogue d'exposition (Musée Picasso d'Antibes, Antibes, 2001), RMN éd., Paris, 2001.

[161] Nous empruntons cette expression au sociologue Pierre Bourdieu, pour qui il n'est pas possible de séparer la production de l'œuvre de sa réception : « Ce qu'oublie l'analyse d'essence, ce sont les conditions sociales de la production (ou de l'invention) et de la reproduction (ou de l'inculcation) des dispositions et des schèmes classificatoires qui sont mis en œuvres

chercherons plutôt à comprendre comment les actions furtives sont reçues dans le champ artistique et deviennent de l'art.

Face à des gestes et des pratiques qui relèvent de l'infime, il nous a semblé nécessaire de faire appel à des outils spécifiques pour appréhender les questions de l'indice, du microscopique, de l'inaperçu. Dans la seconde moitié du XIXème siècle apparaissent, dans différents domaines des sciences humaines, des méthodes qui, justement, se penchent sur l'anodin, le détail *a priori* secondaire. Que ce soit dans l'histoire de l'art (avec les travaux de Giovanni Morelli), dans la psychanalyse (ceux de Sigmund Freud bien entendu) ou encore avec l'apparition du roman policier (Edgar Allan Poe), le XIXème siècle apparaît être un siècle tourné vers l'indice. Tout au long de notre travail, nous aurons recours aux outils développés dans ces trois différents champs. Si le XIXème siècle trouvait dans l'analyse de l'indice une façon de contrer l'effacement progressif des traces d'individus devenus la masse anonyme des grandes villes, nous analyserons quant à nous les bouleversements des rapports humains au sein de la ville, grâce aux analyses du sociologue Georg Simmel, un des fondateurs de ce qui sera appelé plus tard la « micro histoire »[162]. Nous nous pencherons également sur les indices laissés par les formes historiques d'actions furtives, plus particulièrement *Following Piece* d'Acconci et *Divadlo* de Kovanda. Ces exemples nous permettront de soulever des points fondamentaux communs à l'ensemble des actions furtives. Nous les replacerons dans leur contexte afin de saisir les enjeux de ces pratiques, des États-Unis de 1969 à la Tchécoslovaquie de 1976, deux pays placés chacun d'un côté du rideau de fer.

Nous tenterons ensuite de comprendre la structure de l'action furtive grâce à la psychanalyse, en nous appuyant sur le « Séminaire sur "La lettre volée" » de Jacques Lacan. Nous essaierons alors de saisir ce qui se répète dans les gestes que nous étudions. Enfin, nous utiliserons le roman policier comme modèle pour comprendre la réception de l'action furtive et ses effets sur ses publics. Ainsi, entre histoire de l'art, psychanalyse et roman policier, nous convoquerons les trois méthodes qui définissent ce que l'historien Carlo Ginzburg a appelé le

---

dans la perception artistique ». BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire* (1992), Seuil, Paris, 1998, p. 471.

[162] La sociologie de Simmel a influencé durablement l'école de Chicago, qui elle-même eut une certaine influence sur les artistes étudiés ici, comme Vito Acconci.

« paradigme indiciaire »[163] et qui caractérise la capacité à élaborer des hypothèses sur la base de petits éléments apparemment négligeables. Si l'action furtive s'assimile à un élément presque insignifiant, elle mène paradoxalement à une réalité bien plus complexe qu'il n'y paraît. Nous verrons qu'il revient au spectateur de « faire » l'action furtive et nous demanderons s'il ne s'agit pas là d'un genre intellectuel. Nous étudierons enfin l'apparition du sens *a posteriori*, pour comprendre combien la portée des gestes examinés est inversement proportionnelle à leur apparence dérisoire. Parallèlement, nous ne cesserons de nous demander ce que remettent en jeu ces gestes qui se dérobent à leur visibilité artistique. Procèdent-ils d'une stratégie d'ordre politique visant à pouvoir agir malgré tout, sans avoir à se conformer aux lois qui régissent l'espace public ni à l'injonction de productivité qui dirige les actions quotidiennes ? Ambitionnent-ils de dénoncer les procédés de légitimation de l'art et leurs cadres institutionnels, en vue de s'octroyer plus de liberté ? Les actions furtives seraient-elles une façon pour les artistes d'étendre leur champ d'action et de conquérir ainsi une forme de pouvoir ?

[163] GINZBURG, Carlo, « Traces. Racines d'un paradigme de l'indice. », dans *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire.* [1986], trad. M. Aymard, E. Bonan, C. Paolini, M. Sancini-Vignet, éd. Verdier, Paris, 2010, p. 218-294.

PREMIÈRE PARTIE : DESCENDRE DANS LA RUE ET SE SOUSTRAIRE À LA VISIBILITÉ. ÊTRE FURTIF.

I. Embrasser la foule ; une attitude moderne

> « Si nous devons survivre, notre survie prendra la forme d'une ville globale. Les statistiques de population indiquent cette inévitabilité. N'importe qui, ou presque, capable de surmonter de longues plages d'ennui peut être heureux en vivant à la campagne – ou ce qu'il en reste qui ne soit profondément pollué. Le problème réel est de savoir comment vivre en ville. La vie en ville peut être aussi humaine et belle que celle à la campagne, sinon plus. Quelque chose ne va pas. On peut voir l'art comme un mécanisme de survie biologique et en un certain sens Street Works attire l'attention sur les conditions urbaines visuelles, spatiales et interpersonnelles. […] En général, plutôt que d'ajouter quelque chose à l'environnement de la rue, un Street Works amène l'environnement de la rue, juste comme il est, pour le meilleur et pour le pire, à la conscience. Ceci inclut non seulement l'aspect de la rue, mais son usage, pour et par qui. Cette transformation de la conscience est une valeur en soi et est bien plus importante que de se demander si un Street Works est ou n'est pas une œuvre d'art. »[164]

« Le vrai problème est comment vivre en ville. »[165] Aujourd'hui où la moitié de la population mondiale est urbaine, cette question résonne autant sinon plus que lorsqu'elle a été

[164] (« If we are to survive, our survival will take the form of one global city. Population statistics point to this inevitability. Almost anyone who can get over long stretches of boredom can be happy living in the country or what's left of it that is not thoroughly polluted. The real problem is how to live in the city. Living in cities can be just as human and beautiful as living in the country, if not more so. Something is wrong. Art can be seen as a biological survival mechanism and in some sense Street Works call attention to the visual and spatial and inter personal conditions of the city. […] In general, rather than adding something to the street environment, a Street Works brings the street environment, just as it is, for better or for worse, into consciousness. This includes not only how the street looks but what it is used for and by whom. This change of consciousness is a value in itself and is more important than questions or whether or not a particular Street Works is or is not a work of art. »), PERREAULT, John, « Taking to the Street », *Village Voice*, 16 octobre 1969, p. 16. Nous traduisons.

[165] (« The real problem is how to live in the city. »), *ibid*. Nous traduisons.

posée par le poète, artiste et critique d'art new-yorkais John Perreault[166], dans son article intitulé « Sortir dans la rue »[167], publié dans le journal *Village Voice* le 16 octobre 1969. En guise de réponse à son interrogation, il décrit et définit ce qu'il a appelé les « Street Works », soit des œuvres qui ont pris place dans le cadre de manifestations artistiques éponymes, entre les mois de mars et décembre 1969.

« Street Works » est le nom donné à six événements artistiques new-yorkais, organisés par Perreault lui-même, en collaboration avec la poétesse Hannah Weiner et la peintre Marjorie Strider[168]. Sous cette dénomination, les programmateurs invitaient des artistes à agir dans la rue à leur guise, dans le cadre d'une temporalité donnée et d'un espace désigné. Il s'agissait de réaliser des travaux éphémères imperceptibles en tant qu'œuvres, en vue d'accroître la perception de l'environnement et de ses usages chez le « public » rencontré par hasard.

À travers un exemple de *street works*[169] particulièrement significatif – *Following Piece* de Vito Acconci – nous chercherons à saisir les motivations qui ont poussé certains artistes à descendre dans la rue. Pourquoi, à New York à la fin des années 1960, ont-ils choisi l'espace urbain en tant que champ d'action ? Nous verrons combien cette œuvre d'Acconci, une filature, s'inscrit dans la continuité des recherches poétiques de l'artiste, mais également dans une histoire littéraire moderne. D'Edgar Allan Poe à Charles Baudelaire, nous tenterons de saisir la relation du poète avec les individus qui l'environnent tout comme avec la foule qui le dissimule. Alors que le phénomène d'urbanisation à l'œuvre dans le monde occidental à

[166] Autodidacte, John Perreault avait publié son premier recueil de poésie en 1966 (*Camouflage*) et un second (*Luck*) en 1969. Ses poèmes furent publiés dans de nombreuses revues littéraires (*"C", Mother, Locus Solus, Art & Literature, Chelsea Review, The Paris Review, Nomad, Angel Hair, The World*, et, bien évidemment, *0 to 9*, revue dont nous parlons p. 64). En 2014, Perreault se présentait comme un poète devenu « critique d'art pour soutenir sa carrière d'artiste, puis commissaire d'exposition, éditeur et administrateur d'art dans le but de soutenir sa carrière de critique d'art ». (« I became an art critic to support my work as a poet and artist; I became a curator, arts editor and arts administrator to support my work as an art critic. »). PERREAULT, John, entretien avec l'artiste, octobre 2014 - janvier 2015. Nous traduisons.

[167] Id.,« Taking to the Street », *op. cit.*, p. 15-16.

[168] Celle-ci était mariée à Michael Kirby, auteur d'un des premiers ouvrages dédié aux happenings : *Happenings, An illustrated anthology*, New York, Editions Dutton, 1966.

[169] Nous faisons la distinction en la manifestation intitulée « Street Works » et les œuvres qui y ont été réalisées, appelées des *street works*.

partir de la fin du XIXème siècle bouleverse considérablement les conditions de vie, le sociologue George Simmel observe combien, entre aliénation et libération, la position de l'individu change – et celle de l'artiste avec. Le poète n'est plus un être coupé du monde mais épouse la foule, embrasse la multitude propre aux grandes villes, allie ainsi l'unique au multiple. Quant aux « Street Works », ils apparaissent comme autant de tentatives d'imaginer de nouvelles façons de vivre, d'interagir avec la foule, d'utiliser les avenues de la mégalopole.

Ces propositions impliquent pour le spectateur une relation avec l'œuvre totalement inédite : la rencontre se fait par surprise, sans cadres prescripteurs. Idéalement, les « Street Works » ne doivent même pas être perçus en tant qu'œuvre. Quels enjeux se trouvent-ils alors derrière de telles propositions et quelle place l'artiste s'octroie-t-il dans de telles conditions ? La dernière phrase du texte cité de Perrault insiste sur l'idée que la « transformation de la conscience » est bien plus importante que la question : « est-ce de l'art ? ». Or cette interrogation est récurrente en art contemporain. Nous comprenons d'autant mieux qu'elle soit posée ici puisque rien ne permet au spectateur d'identifier l'objet artistique, lui-même éphémère, voire immatériel, sinon totalement indiscernable. Comment dès lors s'est produite la réception des « Street Works » ?

A/ De la Page à la rue ; se détacher de soi-même

a) Vito Acconci : *The Following Piece*, quitter la page

> « Pour moi, *Following Piece* était une façon, une façon littérale, de quitter ma carrière de poète. Il le fallait. D'une certaine manière, la poésie est quelque chose que l'on fait chez soi. On s'assoit à sa table, on écrit dans son bureau. Pour ne pas rester dans cette pièce, j'avais la solution de sortir en ville. Pour avoir une raison de sortir en

ville, je pouvais décider de me concentrer sur une personne dans la rue et laisser cette personne me guider dans la ville. »[170]

Invité à participer à la quatrième manifestation des « Street Works », qui stipulait l'investissement artistique éphémère des rues de New York en octobre 1969, le jeune poète nommé alors Vito Hannibal Acconci – devenu par la suite Vito Acconci – décide de suivre chaque jour, vingt-trois jours durant, une personne différente dans les rues de New York, jusqu'à ce qu'elle entre dans un lieu privé.

> « Chaque jour, je choisis au hasard une personne marchant dans la rue. Chaque jour, je suis une personne différente ; je la suis jusqu'à ce qu'elle entre dans un lieu privé (maison, bureau, etc.) où je ne peux pas entrer moi-même. »[171]

Cette œuvre a été considérée ensuite par l'artiste comme le geste inaugural de sa sortie de la poésie, domaine auquel il était jusqu'alors affilié ; Acconci avait en effet étudié la littérature au Holy Cross College de Worcester, Massachussetts (1962) et la poésie à l'université de l'Iowa (1964) avant de s'installer à New York à vingt-quatre ans pour embrasser une carrière littéraire – qui fut loin de ce à quoi sa formation classique le destinait. Il publia quelques nouvelles dans le magazine *Olympia* ainsi que des poèmes dans *Art and litterature* et *The Paris Review* avant de s'émanciper totalement en créant, en 1967, avec la poétesse Bernadette Mayer[172], une revue intitulée *0 to 9*[173]. Le tirage ne dépassait pas une centaine d'exemplaires, en partie en raison de la technique utilisée, le miméographe[174], dont

[170] ACCONCI, Vito, entretien avec MASSERA, Jean-Charles, « Entretien/intervista/interview, Acconci, Baldessari, Fabro, Sarkis », cité par DAVILA, Mela dans *Vito Hannibal Acconci Studio*, *op. cit.*, p. 9.

[171] (« Each day I pick out, at random, a person walking in the street. I follow a different person everyday; I keep following until that person enters a private place (home, office, etc.) where I can't get in. »), ACCONCI, Vito, dans BASTA, Sarina, RICCIARDI, Garette, *Vito Acconci: Diary of a Body, 1969-1973*, Charta, Milan, New York, 2006, n. p. Nous traduisons.

[172] Elle était par ailleurs sa belle-sœur et le connaissait depuis le lycée à Brooklyn.

[173] Voir la réédition de *0 to 9, The Complete Magazine: 1967-1969, edited by Vito Acconci et Bernadette Mayer*, New York, Ugly Duckling Press, 2006.

[174] « Miméographe » (1887) est le nom d'une marque déposée. Devenu un terme générique, il désigne la machine à imprimer par duplication au pochoir ou stencil. « Ronéographe » (1921), terme plus connu, est une autre marque devenue générique, qui désigne une machine usant du même procédé. Le pochoir, en général de faible qualité, se dégradait au fur et à mesure des impressions et ne permettait pas un grand nombre de tirages.

les pochoirs s'abîmaient au fur et à mesure, mais également à cause du coût de l'impression (bien que celle-ci ne soit pas très onéreuse, les artistes n'avaient pas de grands moyens). Le format et la qualité de la revue dépendaient ainsi de la technologie de reproduction. Comme le remarque Gwen Allen dans son ouvrage consacré aux magazines d'artistes, dont le troisième chapitre a pour objet la revue *0 to 9*, ceci la rendait semblable à des dizaines voire à des centaines de magazines de poésie édités à cette époque[175]. Mus par le même désir que tant d'autres poètes de faire se rencontrer une communauté d'artistes et de lecteurs, Mayer et Acconci, alors relativement méconnus, n'avaient que peu de possibilités de faire connaître leur travail[176]. Toutefois, ce qui différenciait sensiblement *0 to 9* des multiples revues de l'époque était la diversité des registres de textes qui y étaient publiés : poésies certes, mais également protocoles documentaires, documents d'artistes, scripts, schémas, cartes… Ainsi s'y trouvaient réunis, imprimés chacun sur une page indépendante, les uns à la suite des autres, sans éditorial ni commentaire, des poèmes de la jeune génération new-yorkaise (Kenneth Koch, John Giorno, Ron Padgett, Ted Berrigan…) ou historiques (Guillaume Apollinaire, Gustave Flaubert, Hans Christian Andersen), des textes d'artistes affiliés au mouvement Fluxus (Jackson Mac Low, Dick Higgins, Emmett Williams) ou de l'OuLiPo (Raymond Queneau), ou encore des travaux expérimentaux tels que des protocoles conceptuels (Douglas Huebler, Adrian Piper, Lawrence Weiner), des schémas (Dan Graham),

[175] « Mayer se souvient de la publication de 12,5cm par 28cm ronéotypée, agrafée – la mauvaise qualité était presque identique à celle de douzaine, sinon de centaine, de magazines de poésie tels qu'apparus brusquement à New York et ailleurs à cette époque. La vertigineuse prolifération d'impressions à petite diffusion et de magazines ronéotypés – notamment *C: A Literary Review*, *Poems from the Floating World*, *Umbra*, and *Fuck You: A Magazine of the Arts*, pour n'en citer que quelques uns – a été centrale tant pour les innovations esthétiques que pour l'univers social de la deuxième génération de la poésie d'École de New York. », (« Mayer recalled of the $8^{1/2}$-by-11-inch mimeographed, stapled publication – a low-fidelity format that was nearly identical to that of dozens, if not hundreds, of similar poetry magazines that sprung up in New York and elsewhere during this period. The dizzying proliferation of small circulation presses and mimeographed magazines – including *C: A Literary Review*, *Poems from the Floating World*, *Umbra*, and *Fuck You: A Magazine of the Arts*, to name just a few – were central to both the aesthetic innovations and the social world of second-generation New York School poetry. »), ALLEN, Gwen, *Artists' Magazines: An Alternative Space for Art*, p. 72. Nous traduisons.

[176] « Bernadette et moi avions besoin d'un débouché pour ce que nous faisions. En même temps nous voulions un contexte pour ce que nous faisions (je ne suis pas sûr de ce qui est arrivé en premier). D'une part, les magazines de et avec l'Ecole de poésie de New York ne nous publiaient pas. D'autre part, nous ne voulions pas être dans ces magazines. », [« Bernadette and I needed an outlet for what we did. At the same time we wanted a context for what we did (I'm not sure what came first). On the one hand, the magazines by and with the New York School poetry weren't publishing us. On the other hand, we didn't want to be in this magazine. »], ACCONCI, Vito, « 10 (A Late Introduction To 0 To 9 »), dans *0 to 9, op. cit.* p. 8. Nous traduisons.

des cartes (Robert Smithson), des scripts de danse (Yvonne Rainer)… Toutes les recherches sur le mot et la langue, la planéité du support et son expérimentation y trouvaient place. Elles ont contribué à faire de *0 to 9*, selon l'historien de l'art Craig Dworkin, « le journal le plus radicalement éclectique de la révolution du miméographe »[177]. Le titre de la revue était un hommage à l'œuvre de Jasper Johns *0 through 9* (1961), tableau qui insistait sur la forme typographique des chiffres superposés, mais les artistes publiés ont envisagé le langage bien au-delà de sa dimension bidimensionnelle ou représentationnelle. Ils abordaient le magazine en tant qu'artefact, parcouraient la page comme un espace physique et temporel et exploraient le langage en tant que possibilité de mouvement. Acconci y trouvait l'occasion d'y publier ses poèmes, eux-mêmes déjà fondés sur l'exploration cinétique ; l'écriture et la lecture étaient envisagées comme autant de déplacements le long de la page, tandis que celle-ci se présentait comme un espace physique destiné à être recouvert par le langage :

> « Mon implication dans la poésie fut celle du mouvement sur la page, la page comme un champ d'action… utiliser le langage pour couvrir un espace plutôt que découvrir une signification. »[178]

Cet acte de couvrir un espace est par exemple à l'œuvre dans le poème *A Sheet*, où, comme le remarque Dworkin, les mots « feuille » recouvrent littéralement le support sur lequel ils sont écrits.

> « UNE FEUILLE *une feuille* une feuille "une feuille" couvre cette page / et elle protège contre les taches de café, etc., / qui sont sur un autre niveau, nous sommes à un autre niveau maintenant. »[179]

Acconci attire de la sorte l'attention sur la matérialité même du poème : des mots, inscrits sur une feuille. Les différentes occurrences du mot « feuille » sont inscrites sur la

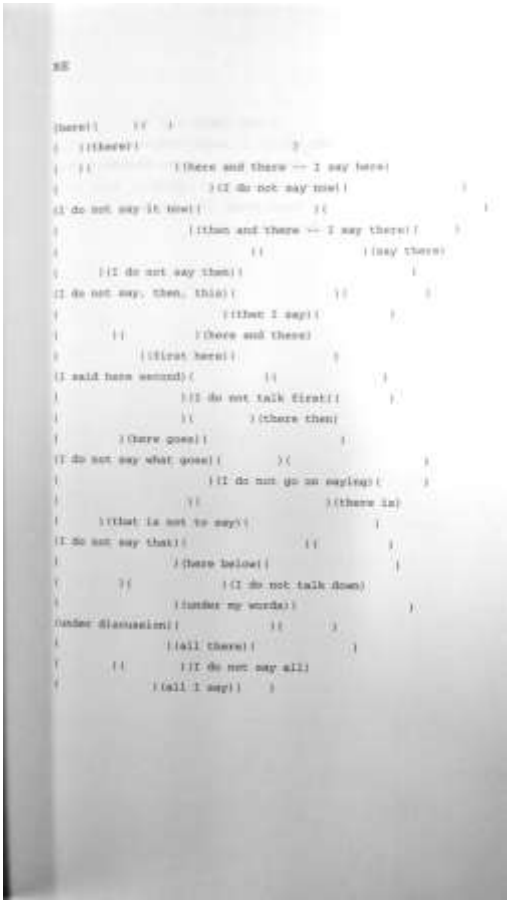
[177] (« The most radically eclectic journal of the mimeograph revolution […] »), DWORKIN, Craig, « Introduction: Delay in Verse », dans *Language to Cover a Page, The Early Writing of Vito Acconci*, MIT Press, Cambridge, Londres, 2006, p. xii. Nous traduisons.

[178] ACCONCI, Vito, *Avalanche*, n° 6, numéro spécial « Vito Acconci », automne 1972, p. 4. Nous traduisons.

[179] (« A SHEET *a sheet* a sheet "a-sheet" covers this page / and protects it from coffee stains, etc., / that are on another level, we're on another level now. »), Id., cité par DWORKIN, Craig Douglas, « Fugitive Signs », *October* n° 95, hiver 2001, p. 93. Nous traduisons.

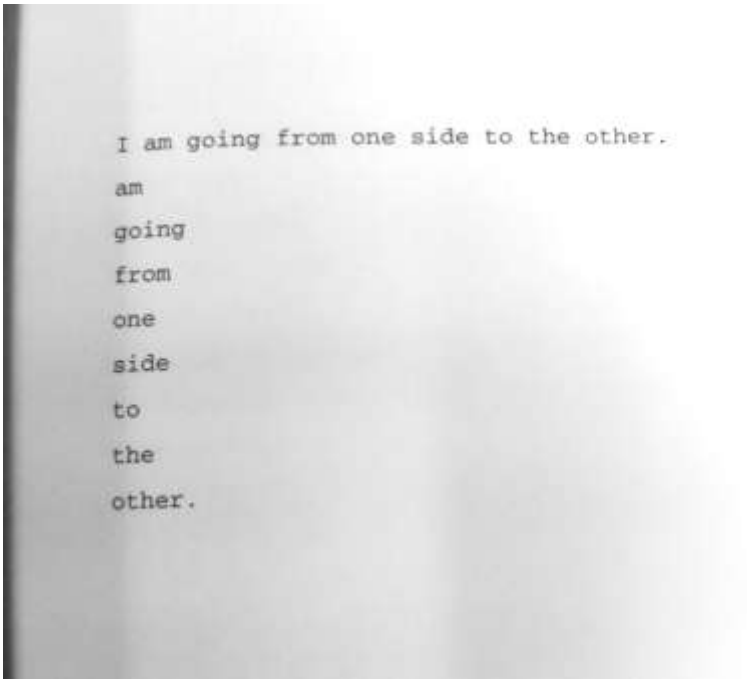
feuille elle-même et la couvrent. Il n'y a pas d'autre intention dans la répétition du même terme que de désigner la matérialité du poème. Le poème ne peut pas transcender les taches de café qui se trouvent « à un autre niveau » puisqu'elles renvoient à autre chose qu'au poème lui-même. Mais dès lors que ceci est avancé, le poème se trouve sur un autre niveau... Acconci met en avant le déplacement de signification.

L'importance du mouvement se ressent plus particulièrement dans le poème *Re:*. Le titre du poème est déjà un préfixe indiquant soit la restauration d'une condition précédente (*rebuilt*, reconstruire, ou *reunite*, réunir) soit la répétition d'une action. C'est également l'abréviation de « *In référence to* » (« à propos de ») et suppose l'existence d'un énoncé préalable auquel le poème répondait. Il y a un premier déplacement. Dans le corps du texte, les adverbes de temps et de lieu « ici », « là-bas », « maintenant », « ensuite », sont placés entre parenthèses à divers endroits de la page. Ils acquièrent une forme d'autonomie et insistent sur l'aspect temporel et cinétique de la lecture, ainsi que sur l'idée d'un retour au même ou d'un éternel recommencement.



Vito Acconci, poème reproduit dans *Language to Cover a Page, The Early Writing of Vito Acconci*, DWORKIN, Craig (sld), MIT Press, Cambridge, Londres, 2006, p. 43.

Le texte paraît se déployer le long d'une abscisse et d'une ordonnée où le temps et l'espace peuvent être ressentis par le lecteur. Le regard de ce dernier se déplace sur une ligne horizontale, quand son temps de lecture s'allonge le long d'un axe vertical. Dans le poème *I am going from one side to the other*, cet aspect est d'autant plus explicite qu'il est destiné à être lu horizontalement *et* verticalement, tandis que le déplacement sur la page est le sujet même du texte : « Je vais d'un côté à l'autre ».


I am going from one side to the other.
am
going
from
one
side
to
the
other.

Vito Acconci, poème reproduit dans *Language to Cover a Page* (…), *op. cit.*, p. 69.

La poésie d'Acconci, en faisant référence au déplacement hors de la surface plane, emporte petit à petit le poète lui-même hors de la page. Il engage dès lors son corps dans le mouvement, encouragé par les lectures publiques de poésies auxquelles il est invité. Organisés dans des lofts d'artistes, à Central Park ou dans des galeries[180], ces événements prennent un virage de plus en plus expérimental à la fin de la décennie, comme l'explique Acconci en 2008 :

[180] Appelés en anglais « *poetry events* ».

> « Autrement dit, il n'était plus simplement question d'écrire de la poésie, mais de la situer dans l'espace réel. Transférer des choses de manière à ce que ce ne soit plus simplement une question de *lire* de la poésie, mais de la réaliser. »[181]

Dworkin rapporte un épisode[182] raconté par Terry Fox[183] (artiste actif à New York dans les années 1960-1970) dans un entretien : invité à lire ses poèmes, Acconci a fait à pied le chemin qui menait de son appartement à la séance de lecture (qui se tenait très vraisemblablement à la Paula Cooper Gallery, soit à plus de 100 *blocks*). Il s'arrêtait dans chacune des cabines téléphoniques placées le long du parcours pour appeler la galerie où il était invité. De là, il annonçait par téléphone sa position et décrivait la situation autour de lui, tandis que sa voix était amplifiée dans la galerie de façon à ce qu'elle soit audible du public (*Points, Blanks*). Sur place, d'autres événements étaient organisés. Bien entendu, Acconci est arrivé alors que le public commençait à quitter les lieux ; la soirée était terminée. Nous découvrons ici les préoccupations de l'artiste relatives à la présence physique du corps dans un espace donné et à son énoncé via les moyens de communication à distance (nous verrons plus loin comment il utilisa également l'envoi postal). Le corollaire de ces méthodes est

---

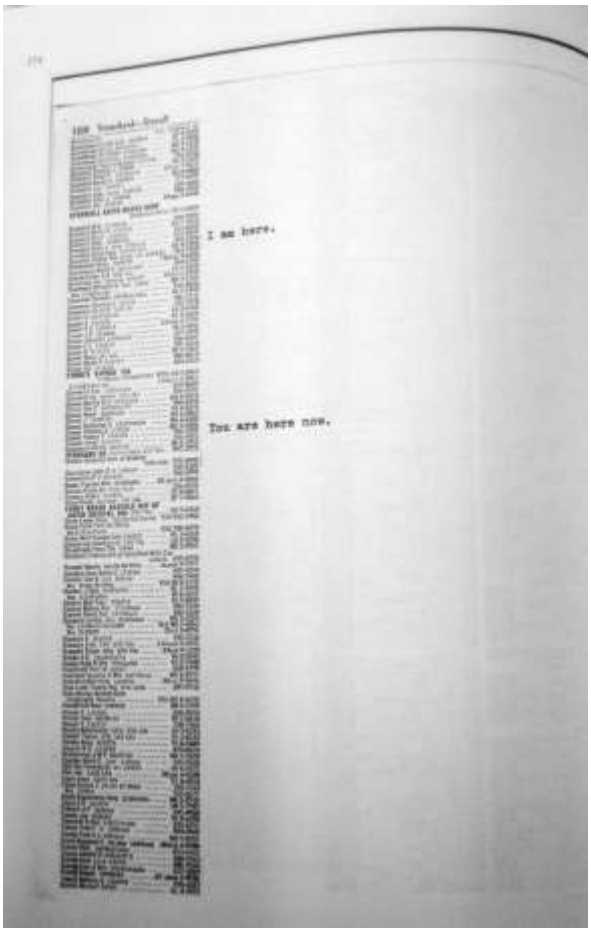
[181] (« In other words, it was no longer just a question of writing poetry, but about situating it in real space. Transfer things so that it was no longer just a question of *reading* poetry, but acting it out. »), ACCONCI, Vito, « Interview avec Yvonne Rainer et Vito Acconci par Christophe Wavelet (…) », *op. cit.*, p. 26. Nous traduisons.

[182] Dans l'entretien avec Jeff Rian, Vito Acconci raconte cet épisode, mais le date entre 1970-1971, lorsqu'il est invité à participer à une soirée de performances et de projection organisée par Dan Graham à la galerie Paula Cooper à New York (Wooston Street). Voir ACCONCI, Vito, entretien avec Jeff Rian, « Vito Acconci, The icon of the New York underground art scene didn't come from art but changed it forever. », *Purple Fashion Magazine* n° 21, 2014, [http://purple.fr/magazine/s-s-2014-issue-21/172], page consultée le 10 octobre 2014. Il semble que la mémoire d'Acconci lui fasse défaut : dans les diverses biographies de l'artistes, l'exposition à la Paula Cooper Gallery eut lieu en 1969. Dans l'ouvrage *Vito Acconci A retrospective: 1969 to 1980*, la performance dans cette galerie est référencée sous le nom de *Points, Blanks*, ce qui coïncide avec le récit qui est fait de cette œuvre dans la biographie du catalogue *Vito Hannibal Acconci Studio*. Elle aurait eu lieu en juin 1969. L'exposition quant à elle s'intitulait *Coulisse*. Voir *Vito Hannibal Acconci Studio*, *op. cit.*, p. 435-436.

[183] « Vito […] a marché de son appartement jusqu'à l'endroit où se tenait la lecture, et, à chaque pâté de maison qu'il traversait, il téléphonait au lieu, qui mettait le haut-parleur et il annonçait : "à présent je suis dans la 42ème rue", et il décrivait la situation. Et bien sûr il n'a jamais fini à temps pour donner une vraie lecture. », (« Vito […] walked from his apartment to the place where the reading was held and every block that he walked he phoned in to the place and they put it on speakers and he announced: "now I am on 42nd street" and described the situation. And of course he never made it in time to give an actual reading. »), FOX, Terry, Interview, *Kunst heute*, Österreichischen Rundfunk, 1977, cité par DWORKIN, Craig, « Introduction (…) », *op. cit.*, p. xii. Nous traduisons.

également souligné : l'absence d'Acconci, qui se ressent d'autant plus que le public de l'art est désireux de le voir se produire.

Points, Blanks fait écho au poème (ou à une des pages d'un poème – nous ne savons pas si les pages sont indépendantes les unes des autres –) où l'artiste s'empare d'une page de l'annuaire et inscrit en face de deux noms (accompagnés de leur adresse et leur numéro de téléphone) « Je suis ici » et « Tu es ici maintenant ». Il suggère ainsi bien évidemment l'emplacement de ces deux personnes, que nous imaginons potentiellement au téléphone, en contact l'une avec l'autre, dans une simultanéité rappelée par le « maintenant ». Bien que les deux personnes soient à deux adresses différentes, l'unité se crée grâce à la relation téléphonique. Du point de vue du lecteur, l'unité est toute différente. Le lieu n'est autre que la page, tandis que le temps est celui nécessaire au lecteur pour parcourir les mots, du « Je suis là » au « Tu es ici maintenant ». Le temps de la lecture et le déplacement du regard nécessaire à celle-ci s'opposent à la simultanéité de la communication téléphonique et à sa distance spatiale. L'unité de la page couverte de différentes adresses postales renvoie à l'étendue du monde auquel elle se réfère. Enfin, lorsqu'Acconci rédige ce texte, il s'adresse au lecteur, comme le rappellent les pronoms personnels « je » et « tu ». Il paraît annoncer sa position alors qu'il écrit (« je suis ici ») ainsi que celle du lecteur qui parcourt les mots (« Tu es ici maintenant ») et rend perceptible de la sorte la distance temporelle et spatiale entre l'écrivain et son public.



Vito Acconci, sans titre, non daté, reproduit dans *Language to Cover a Page* (…), *op. cit.*, p. 174.

Ces recherches sur le temps et l'espace de l'écriture, de la lecture, de la page et du monde auquel les mots renvoient se retrouvent dans le numéro 5 de la revue *0 to 9,* qui comporte à la fin de certains poèmes une note, en bas à droite de la page, signée V.H.A. (les initiales de Vito Hannibal Acconci). Ces commentaires stipulent : « art en mouvement »[184] ou « Indiens en mouvement »[185], ou encore « aucun mouvement »[186] : l'artiste légende les poèmes d'autres écrivains, en décidant si ce qui est inscrit sur la page est initiateur de mouvement. Enfin, Acconci raconte que son tout dernier poème portait sur la façon d'améliorer la vitesse de lecture et s'intitulait (nous traduisons) : *MOUVEMENT/*

[184] (« moving art »), ACCONCI, Vito, *0 to 9* n° 5, janvier 1969, p. 5, repris dans *0 to 9, op. cit.*, n. p.

[185] (« moving Indians »), *ibid.*

[186] (« not moving »), *ibid.*

MOUVEMENTS (DEUX FOIS) : le temps qu'il m'est nécessaire pour marcher de l'angle de la 7ème Avenue et 17ème rue (NE) à celui de la 6ème Avenue à la 17ème rue (NW), le 30 juin 1969, en commençant à 21h00[187]. L'objectif était de faire du temps utile à la lecture du poème l'équivalent de celui qu'il fallait pour parcourir à pied la distance décrite dans le titre. L'artiste commence ainsi à établir des protocoles assez proches de sa poésie mais qu'il destine à être réalisés – comme celui de *Following Piece* cité plus haut. Au lieu de s'adresser à un éventuel lecteur, il se confronte physiquement à l'altérité et à la réalité du monde qui l'entoure. Celui-ci n'est plus réduit à la page, ni même à l'atelier où travaille l'artiste, et se déploie dans la ville elle-même. « Plutôt que de bouger ma main sur une page, je ferais aussi bien de bouger mon corps à l'extérieur. »[188] Cet « extérieur » renvoie bien plus largement encore à l'animation du monde dans lequel le poète écrit, à la marche de la ville dans laquelle il souhaite s'engager.

Hannah Weiner, connue à l'époque pour performer ses *Code Poems*[189], publie en juin 1968, dans le numéro 4 de *0 to 9, LWC Follow me*, un poème qui se présente sous la forme d'un dialogue entre « LWC » et « LWF » « LWG », « LWJ » « LWK », « LWH »[190]. Le premier personnage dit « Suis-moi. »[191]. Le second répond « Me guideras-tu ? »[192], puis le

---

[187] *MOVE/MOVES (DOUBLE TIME): the time taken for me to walk from 7th Ave. and 17th St. (NE) to 6th Ave. and 17th St. (NW), June 30, 1969, beginning at 9 PM*. Nous traduisons.

[188] (« Rather than move my hand over a page, I might as well be moving my body outside. »), Id., *Vito Acconci A retrospective: 1969 to 1980*, *op. cit.*, p. 9. Nous traduisons.

[189] Le critique d'art John Perreault se rappelle de la période des années 1960 : « Annah Weiner était plus connue pour ses performances de poésie de code. Une nuit deux personnes avaient agité des drapeaux face l'un à l'autre, d'un bout à l'autre de l'ouest de la 26ème rue. Je me rappelle son spectacle à l'arène de Central Park, qui comprenait des fusées de signalisation, des drapeaux et des Garde-côtes. », (« Hannah Weiner was best known for her code poem performances. One night she had two people waving flags at each other from one end of West 26th Street to the other. I remember her Central Park band-shell spectacle that included flares, flags, and Coast Guards. »), PERREAULT, John, cité par GOLDMAN, Judith, « Politics, Ethics, and Clairvoyance in the Work of Hannah Weiner », dans *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, Duke University Press, 2001, p. 121-168. Pour plus de détails sur le travail de Weiner, voir WEINER, Hannah, *Code Poems for the Use of All Nations*, Open Book Publication, New York, 1982.

[190] WEINER, Hannah, « LWC Follow me », *0 to 9* n° 4, juin 1968, p. 91, repris dans *0 to 9*, *op. cit.* , n. p.

[191] (« Follow me. »), *ibid*. Nous traduisons.

[192] (« Will you lead? »), *ibid*. Nous traduisons.

troisième « Dois-je les suivre ? »[193] et le quatrième « Je suivrai. »[194]. Le dialogue se répète ainsi jusqu'à ce qu'une cinquième voix annonce « Je ne connais pas l'endroit »[195] à deux reprises. Ce poème laisse présager *Following Piece*, puisqu'il évoque la possibilité de suivre quelqu'un jusqu'à se perdre. Acconci, lors de l'entretien que nous avons eu avec lui, nous a confirmé que l'idée première de *Following Piece* était de pouvoir être emmené dans des lieux qu'il ne connaissait pas, lui qui avait grandi dans cette même ville[196]. Il souhaitait explorer plus avant New York, grâce au détournement du procédé de la filature – au profit du fileur. L'artiste reprend, *en actes*, le principe du poème de Weiner. Les mots, en renvoyant au mouvement même du lecteur et de l'écrivain (comme l'utilisation de la première personne le laisse croire), engagèrent-ils les poètes dans la rue ?

La filature que Vito Acconci réalisa en 1969, *Following Piece*, est souvent présentée aujourd'hui comme le geste inaugural d'un véritable « saut » hors de la page : le poète décide tout à coup de quitter la feuille pour embrasser le monde. Or la poésie qu'il écrivait à cette époque était déjà largement fondée sur l'exploration cinétique – de l'écriture comme de la lecture – tandis qu'il réalisait des lectures publiques telles que *Points, Blanks* où l'absence de l'artiste dans la galerie est notoire, au profit d'une présence dans la rue, sans spectateur. « Alors j'ai commencé à penser : je ne peux plus écrire désormais. Cela m'a emmené dans le monde réel. »[197] Ses poèmes exploraient le temps et l'espace extérieurs à la page, les mettaient en rapport avec celui de la lecture et portaient en germe le fameux « saut » hors de la page que l'artiste dit accomplir avec *Following Piece*. Cette œuvre n'a pas été un changement brutal dans l'œuvre du poète mais plutôt un « glissement » ou une « extension » de son travail d'écriture. « Je glissais (mais je ne sautais pas) d'un champ à l'autre »[198]. Ainsi,

[193] (« Shall I follow? »), *ibid*. Nous traduisons.

[194] (« I will follow. »), *ibid*. Nous traduisons.

[195] « I do not know the place. », *ibid*., p. 92. Nous traduisons.

[196] Entretien avec Vito Acconci, 9 décembre 2014.

[197] (« Then I started to think, I can't write anymore. This has taken me to the actual world. »), ACCONCI, Vito, *0 to 9* n° 5, *op. cit.*, n. p. Nous traduisons.

[198] [« I was slipping (not jumping) into another field. »], Id., « 10 (A Late Introduction To 0 To 9 »), *op. cit*., p. 11.

celui qui était autrefois assis à son bureau, à regarder sa main bouger sur la page ou à observer le monde derrière sa fenêtre, se lève et devient actif. Bien entendu, le choix d'agir dans la rue est motivé par l'invitation des organisateurs de « Street Works » ; mais au-delà, pourquoi choisir de suivre un inconnu ?

Following Piece s'inscrit dans une histoire littéraire propre à la modernité ; certains poètes avant Acconci ont fait de la métropolisation de la société et de ses conséquences le terrain même de leur création. S'y ressentent dans chaque ligne l'émergence de la révolution industrielle sur les individus, la perte de sens dans les rapports humains et l'objectivation des interactions sociales. La foule urbaine qui se déverse dans les rues des capitales est habitée d'inconnus qui s'ignorent et se coudoient à la fois ; fascinante, elle est le paradigme de ces temps nouveaux et transforme le rapport à l'individualité. Edgar Allan Poe en fait le fondement sa nouvelle *L'Homme des foules*, parue aux États-Unis en 1840 dans les revues littéraires *Burton's Gentleman's Magazine* et *Atkinson's Casket*. Ce récit éclaire certains aspects sous jacents de *Following Piece*. Malgré le siècle qui les sépare, le récit de cette filature londonienne nous permet de lire l'œuvre du poète du XXème siècle à l'aune de celle de son aîné[199].

b) *L'Homme des foules* : s'engager dans la rue

En effet, si avec *Following Piece* Acconci glisse de la page à la rue, *L'Homme des foules* est une nouvelle centrée sur la décision d'un homme de suivre dans la rue un vieillard qu'il vient d'apercevoir. Ce récit écrit à la première personne, s'ouvre par une citation de la Bruyère sur laquelle nous reviendrons plus loin : « Ce grand malheur de ne pouvoir être seul ! »[200]. Le narrateur raconte comment, à la tombée d'une nuit d'automne, il regardait depuis la grande fenêtre d'un café londonien la foule qui se pressait au dehors. Il était

[199] Edgar Allan Poe est né à Boston (Massachussetts) le 19 janvier 1808.

[200] De LA BRUYERE, Jean, cité par POE, Edgar Allan, « L'Homme des foules », dans *Nouvelles histoires extraordinaires*, trad. C. Baudelaire (1857), repris dans *Œuvres en prose*, Bibliothèque de la Pléiade, nrf, Gallimard, Paris, 1951, p. 311.

convalescent et s'amusait à observer les passants derrière la vitre, discernant leur classe sociale à leurs vêtements et leur attitude, tentant de deviner l'histoire individuelle de chacun.

La première partie du récit s'attache à décrire avec précision la foule qui se presse dans la rue. Au fur et à mesure que la nuit tombe, l'intérêt du narrateur augmente : la population la moins recommandable sort enfin, au moment même où l'éclairage au gaz projette sa « lumière étincelante agitée »[201] sur toute chose. La ville entre alors dans la singularité qui la caractérise, que Poe décrit dans cet oxymore : « Tout était noir, mais éclatant »[202]. À cet instant précis, son regard s'attache à la silhouette d'un vieil homme :

> « Le front collé à la vitre, j'étais ainsi occupé à examiner la foule, quand soudainement apparut une physionomie (celle d'un vieux homme décrépit de soixante-cinq à soixante et dix ans), — une physionomie qui tout d'abord arrêta et absorba toute mon attention, en raison de l'absolue idiosyncrasie de son expression. »[203]

Le récit bascule alors, focalisé sur le vieillard, dont l'expression mêle les qualités les plus contradictoires. L'observation de cet individu fait naître chez le narrateur des « idées de vaste intelligence, de circonspection, de lésinerie, de cupidité, de sang-froid, de méchanceté, de soif sanguinaire, de triomphe, d'allégresse, d'excessive terreur »[204] jusqu'à faire transparaître un « intense et suprême désespoir »[205]. Fasciné, le narrateur est poussé à l'extérieur du café par une curiosité irrésistible. Il se précipite à travers la foule et suit le vieillard durant toute la nuit et toute la journée du lendemain, le long d'une déambulation chaotique dans le dédale de rues londoniennes. Jamais le vieillard ne fait attention à lui, obsédé par le désir de se fondre dans la foule, qui se clairsème au fur et à mesure de la nuit.

Nous pouvons lire la même impulsion chez Acconci lorsqu'il décide de s'engager dans l'espace urbain, de quitter la page pour accomplir sa série de filatures. Il quitte sa carrière de

---

[201] POE, Edgar Allan, *ibid*, p. 315.

[202] *Ibid.*, p. 315.

[203] *Ibid.*, p. 316.

[204] *Ibid.*

[205] *Ibid.*

poète, glisse d'un champ à l'autre, se laisse entraîner par l'appel de l'extérieur, de la ville et de la foule qui la peuple. À la différence du narrateur de l'*Homme des foules* il ne s'attache pas à une seule personne mais à plusieurs, changeant chaque jour de cible. Il ne fait jamais non plus de déduction sociologique ou de raisonnement sur l'état psychologique des personnes suivies[206]. Mais lui aussi transforme la position en retrait de l'observateur solitaire au profit de celle, active, d'un engagement dans le mouvement de la ville. Ni l'un ni l'autre ne décident de la direction à prendre ni de la durée de la filature, qui dépend intégralement des déplacements de la personne filée. Tant que l'individu se rend dans un magasin ou un cinéma, Acconci le suit, à l'instar du narrateur de la nouvelle. La filature s'arrête pour le premier à l'entrée dans un espace privé, mais c'est l'épuisement qui fige le narrateur de Poe, après tant d'heures de déambulation. En effet, alors que pointe une nouvelle nuit, faisant suite à une journée de filature elle-même précédée d'une nuit entière à parcourir les rues de Londres, le convalescent décide de se figer devant le vieil homme. Il le regarde bien en face. « Il ne fit pas attention à moi, mais reprit sa solennelle promenade, pendant que, renonçant à le poursuivre, je restais absorbé dans cette contemplation. »[207]

Abandonnant sa poursuite, le narrateur se trouve dans l'exacte même position contemplative qu'au café. Nous verrons également que, suite à ses filatures, Acconci exécute un retour à la page[208], afin d'en rendre compte par écrit. Il se trouve alors lui aussi proche de sa posture de départ. Sauf qu'entre-temps, il a épousé la foule. Le travail d'Acconci s'en est trouvé radicalement transformé. Très vite il a engagé son œuvre plus avant dans ce qu'il appelait des « activités », puis dans l'art de la performance et de la vidéo, avant d'ouvrir en 1988 un atelier d'architecture. Suite à son « saut » hors de la page, un retour complet n'apparaît plus possible pour le poète.

[206] Nous l'étudions page suivante.

[207] POE, Edgar Allan, « L'Homme des foules », *op. cit.*, p. 320.

[208] Voir p. 266.

c) Renoncer à sa subjectivité

Le narrateur du récit de Poe aussi bien qu'Acconci abandonnent tous deux la solitude du créateur au profit d'une plongée dans la foule urbaine. Paradoxalement, la condition pour que cette entreprise soit un succès est une forme de renoncement à leur propre subjectivité. En 1972, dans les pages du numéro d'*Avalanche*[209] qui lui est consacré, Acconci donne aux pages dédiées à *Following Piece* ce titre : « Espace du peuple – Je m'accomplis moi-même à travers un autre agent »[210]. Il explique ici combien le mouvement de l'artiste est impulsé par celui d'un tiers, nommé « agent ». Ce terme est important car il désigne, en français comme en anglais, celui qui exerce une action : **«** l'agent exerce son action en vertu d'une *force* inhérente à sa nature »[211]. Cet agent est l'autre, la personne suivie, le fou furieux de *L'Homme des foules*, récit construit en grande partie sur la poursuite, jusqu'à épuisement. En adoptant les déplacements d'un tiers, le narrateur de la nouvelle et Acconci quittent leur individualité ; le premier en oublie sa fatigue de convalescent au point de marcher sans arrêt durant une nuit et une journée[212], tandis que le second n'exprime plus aucune volonté :

> « J'utilise ma propre personne dans mes pièces, mais j'essaie de transformer ma personne en une non-personne dans le sens d'une personne sans volonté, sans détermination. »[213]

---

[209] ACCONCI, Vito, *Avalanche*, *op. cit*.

[210] (« People Space – Performing Myself Through Another Agent »), *ibid.*, p. 30. Nous traduisons.

[211] « Agent », dans *Centre National des Ressources Textuelles*, [http://www.cnrtl.fr/definition/agent], page consultée le 4 septembre 2014.

[212] « Pour ma part, je ne m'inquiétai pas beaucoup de la pluie, — j'avais encore dans le sang une vieille fièvre aux aguets, pour qui l'humidité était une dangereuse volupté. Je nouai un mouchoir autour de ma bouche, et je tins bon. », (POE, Edgar Allan, « L'Homme des foules », *op. cit.*, p. 317). Se sentant « brisé jusqu'à la mort » (*ibid*, p. 320), il finit par s'arrêter lorsqu'apparaissent les premières ombres de la seconde nuit.

[213] (« I'm using my own person in pieces, but I'm trying to turn my person into a nonperson in the sense of a person without will, without volition. I'm subjecting myself to a scheme. »), ACCONCI, Vito, entretien avec JACKSON, Shelley, « Talks with Vito Acconci [POET/ARTIST/ARCHITECT] », *THE BIELIVER*, décembre 2005 – janvier 2006, [http://www.believermag.com/issues/200612/?read=interview_acconci], page consultée le 21 octobre 2013. Nous traduisons.

Following Piece n'a pas été pas envisagée comme une action privée, centrée autour de la personnalité de l'artiste ; ce n'est pas lui-même qu'Acconci souhaite étudier. Dans le compte rendu qu'il publie en 1972, il rédige une analyse de *Following Piece* très ambiguë mais qui confirme cet aspect. Il y évoque en effet l'idée de délaisser tout contrôle sur sa propre maîtrise de l'espace et du temps :

> « Relation complémentaire – je m'ajoute à une autre personne – je me retire mon contrôle – je dépends d'une autre personne – j'ai besoin de lui, il n'a pas besoin de moi – relation subjective. Une façon de se déplacer, d'entrer dans le milieu de choses […]. Hors de l'espace et du temps (mon temps et mon espace sont pris dans un plus grand système). Chute dans la position à l'intérieur d'un système – je peux être remplacé – c'est ma valeur de position qui compte ici, pas mes caractéristiques individuelles. (Ce que je voulais c'était sortir de moi, me voir d'en haut, comme un observateur de mon comportement.) »[214]

Dans ce langage très proche de sa poésie, Acconci nous livre quelques clés de lecture. La relation basée sur les deux individus n'est pas égale ; l'un a besoin de l'autre, quand l'autre l'ignore. Acconci s'ajoute, double les gestes accomplis. Il épouse de la sorte un système, soit une « construction de l'esprit, un ensemble de propositions, de principes et de conclusions »[215] : la personne suivie, les rues de New York. Ses caractéristiques individuelles sont effacées au profit de sa position géographique ou de son déplacement – données objectives. Il n'impose rien, mais s'insère dans une situation existante[216] et redouble le

[214] [« Adjunctive relationship – I add myself to another person – I let my control be taken away – I'm dependant to the other person – I need him, he doesn't need me – subjective relationship. A way to get around, get into the middle of things […] out of space, out of the time (my time and space are taken up into a larger system) / Fall into position in a system – I can be substituted for – my positional value counts here, not my individual characteristics. (What I wanted was to step out of myself, view myself from above, as an observer of my behavior. Now I would be more concerned with stepping into the person I followed – I would be too close to observe myself.) »], Id., *Avalanche*, *op. cit.*, p. 31. Nous traduisons.

[215] « Système », dans *Centre National des Ressources Textuelles*, [http://www.cnrtl.fr/definition/systeme], page consultée le 21 septembre 2014.

[216] « Donc, de bien des façons, je pense que ce qui me préoccupait était de prendre une situation qui existait déjà et de découvrir des manières de me lier, de m'insérer dans cette situation. », (« So in a lot of ways I think I became concerned with taking a situation that already existed and finding some way to tie myself, to key myself into that situation. »), ACCONCI, Vito, entretien avec KUNZ, Martin, dans *Vito Acconci*, catalogue d'exposition (Kunstmuseum, Lucerne, 1978), Kunstmuseum, Lucerne, 1978, n. p.

déplacement de l'inconnu. Ainsi, l'espace et le temps de l'artiste ne lui appartiennent plus. « Je me soumets à un schème »[217] dit-il. Dans un entretien avec Yvonne Rainer, il explique d'ailleurs que ses intentions premières étaient d'être le récepteur de l'activité d'une tierce personne : « C'était comme dire : emmenez moi quelque part. »[218.] L'artiste soumet ses décisions aux déplacements de l'autre, abandonne son autorité, sa volonté, jusqu'à délaisser son identité.

d) Poursuivre son double à la recherche de soi

Nous pouvons dès lors nous demander si, dans ce mouvement presqu'irrationnel d'abandon de leur individualité, Acconci et le narrateur de *L'Homme des foules*, devenus l'ombre de ceux qu'ils suivent, ne finissent pas peu à peu par se confondre avec la personne filée. Pourtant, dans la nouvelle de Poe, les deux figures que sont le narrateur et le vieil homme sont dotées de qualités *a priori* opposées : l'un est un observateur sensé, l'autre un aliéné. Le premier, alors qu'il est assis dans un café, observe les figures des passants, raisonne, déduit leur caractère d'après ses observations :

> « Mes observations prirent d'abord un tour abstrait et généralisateur. Je regardais les passants par masses, et ma pensée ne les considérait que dans leurs rapports collectifs. Bientôt, cependant, je descendis au détail, et j'examinai avec un intérêt minutieux les innombrables variétés de figure, de toilette, d'air, de démarche, de visage et d'expression physionomique. »[219]

Au contraire, le vieillard est décrit comme suit :

---

[217] (« I'm subjecting myself to a scheme. »), ACCONCI, Vito, dans JACKSON, Shelley, « Talks with Vito Acconci (…) », *op. cit.* Nous traduisons.

[218] (« Like saying "Take me somewhere". »), Id., « Interview avec Yvonne Rainer et Vito Acconci (…) », *op. cit.*, p. 31. Nous traduisons.

[219] POE, Edgar Allan, « L'Homme des foules », *op. cit.*, p. 312.

> « Je me rappelle bien que ma première pensée, en le voyant, fut que Retzch, s'il l'avait contemplé, l'aurait grandement préféré aux figures dans lesquelles il a essayé d'incarner le démon. »[220]

Poe fait ici référence au peintre Friedrich August Moritz Retzsch (1779-1857), qui illustra notamment le *Faust* de Goethe. Pour le narrateur, l'aspect démoniaque du vieillard est plus terrifiant encore que les figures inventées par le peintre pour représenter le diable. Ses vêtements déchirés sont sales, il porte un poignard et sa physionomie est « angoissante »[221]. Malgré la radicale opposition entre le narrateur et le forcené qu'il aperçoit, le premier, à la vue du second, plonge dans la rue et le poursuit de manière irraisonnée. Son comportement, se calquant alors sur celui du vieillard, devient à son tour celui d'un fou. Les deux personnages apparaissent alors comme deux faces opposées de la même personne. Bien que parfaitement contraires, elles s'avèrent complémentaires.

Cette dualité est défendue par Jean-François Mattéi, dans son essai consacré à la place du regard dans la nouvelle de Poe[222]. Selon lui, l'attrait incontrôlable du narrateur envers le vieil homme[223] est motivé par l'attirance pour son propre reflet diabolique. Le narrateur aurait perçu le double de lui-même dans la figure du forcené, un soi impossible à reconnaître car inadmissible, mais malgré tout terriblement fascinant. Le double traverse d'ailleurs toute la littérature du XIXème siècle, du *Horla* de Guy de Maupassant à *Docteur Jekyll et Mister Hyde* de Robert Louis Stevenson ; or il est bien souvent une entité démoniaque qui menace l'individu. La rencontre avec le double de soi-même produit un sentiment angoissant, une peur – ce que souhaite produire Poe dans *L'Homme des foules* et qui est le sujet d'une autre de ses nouvelles, *William Wilson* (1839).

Sigmund Freud s'est emparé de la figure du double dans le conte d'Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Les Élixirs du Diable* (1814), où Médardus se fait passer pour Victorin, frère jumeau dont il ignore sa parenté avec lui. Médardus se trouve alors dans une crise

[220] *Ibid.*, p. 316.

[221] « […] l'angoisse profonde de sa physionomie […] », *ibid.*, p. 319.

[222] MATTEI, Jean-François, *Edgar Poe, ou le regard vide*, éd. Manucius, Paris, 2011.

[223] « Je me sentis singulièrement éveillé, saisi, fasciné. […] Il me vint alors un désir ardent de ne pas perdre l'homme de vue, — d'en savoir plus long sur lui. », POE, Edgar Allan, « L'Homme des foules », *op. cit.*, p. 316.

d'identité telle qu'il ne sait plus s'il est lui-même ou son double. Dans ce texte, le « double » est présent dans toutes ses nuances, ce qui permet à Freud, dans son essai *L'Inquiétante étrangeté*[224] paru en 1919, d'analyser le malaise que crée une rupture dans la rationalité tranquillisante de la vie quotidienne. Il cherche à définir précisément l'*Unheimliche* – que Marie Bonaparte a traduit par « inquiétante étrangeté » et qui semble caractériser les récits fantastiques. *Das Unheimliche,* le titre allemand de son essai, est composé d'un adjectif substantivé formé à partir de deux termes : le préfixe *un,* exprimant la privation, et l'adjectif *heimlich* (familier). Dans la première partie du texte, Freud s'étonne de lire dans les dictionnaires que *heimlich* est employé parfois pour son contraire. Il désigne en effet ce qui est rassurant, de l'ordre du domestique, du familier, mais aussi ce qui est secret, clandestin, furtif, dangereux, *unheimlich.* C'est en lisant une définition de Friedrich Schelling (1775-1854) que Freud découvre la solution à l'apparente contradiction de l'*unheimlich* : « Serait *unheimlich* tout ce qui devrait rester un secret, dans l'ombre, et qui en est sorti »[225]. Ainsi ce qui aurait dû rester dissimulé apparaît et contredirait dès lors le refoulement. Le refoulement est en effet un mécanisme psychologique par lequel « le sujet repousse ou maintient dans l'inconscient des pensées, des images mentales ou des souvenirs liés à un désir profond et instinctif (pulsion) senti comme interdit ou contraire à certaines exigences morales »[226]. Ce qui se présente à la conscience dérange – bien qu'il soit connu par le sujet.

Mais d'où provient cette peur ? Le psychanalyste s'appuie sur *Der Doppelgänger,* une étude de son disciple Otto Rank parue en 1914[227]. Rank souligne que le double aurait été en premier lieu « un démenti énergique de la puissance de la mort »[228]. En effet, l'homme s'est toujours plu à penser qu'un être semblable à lui-même lui survivrait – l'âme immortelle chrétienne ou les statues et autres figurines égyptiennes à l'image du mort étant des exemples de ce sentiment. Mais cette représentation ne serait qu'une phase primitive née du

[224] FREUD, Sigmund, « L'Inquiétante étrangeté » (1919) dans *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. B. Féron, nrf, Gallimard, 1988, p. 211-263.

[225] SCHELLING, Friedrich, cité par FREUD, Sigmund, *ibid*., p. 222.

[226] « Refoulement », dans *Centre National des Ressources textuelles*, [http://www.cnrtl.fr/definition/refoulement], page consultée le 12 février 2015.

[227] RANK, Otto, *Don Juan et le double* (1914), trad. S. Lautman, Payot, Paris, 1992.

[228] Id., cité par FREUD, Sigmund, « L'Inquiétante étrangeté », *op. cit.*, p. 237.

« narcissisme primaire »[229] de l'enfant ; une fois cette étape dépassée, le double n'est plus l'assurance d'une survie mais le présage de mort ; il s'avère alors très inquiétant. Dans la littérature, il menace le moi, le vampirise, dépossède l'homme de sa volonté. Dans *L'Homme des foules*, le narrateur devient insensé, emporté par sa vision. Souvent d'ailleurs l'œuvre de Poe met en scène la figure du double. Dans *William Wilson* (1839), le narrateur passe sa vie à fuir un homonyme qui cherche à usurper sa place dans la société. Dans *La Barrique d'Amontillado* (1846), les deux personnages portent un nom qui ne peut nous empêcher des les associer (Montresor et Fortunato). De même, *La Lettre volée* que nous étudierons en détail met en scène Dupin et le ministre D., qui portent tous deux la même initiale[230]…

Il peut sembler anachronique de se référer ici à l'artiste belge Francis Alÿs. Toutefois, cet artiste a réalisé de nombreuses actions furtives dans les grandes métropoles du globe. Né en 1959 à Anvers, il a étudié l'architecture à Tournai puis Venise, avant de partir à Mexico en 1986 afin de participer à un programme belge de reconstruction de la ville, suite au terrible tremblement de terre qu'elle avait subi l'année précédente. Il vit aujourd'hui toujours dans la capitale mexicaine. Toutefois, il est amené à voyager considérablement et ses œuvres sont produites en fonction des villes où il séjourne. Dans une œuvre justement intitulée *The Doppelgänger*, il reprend à la lettre la figure de l'homme dédoublé. Le principe de cette action est simple : dans de multiples villes où il est amené à voyager, il choisit une personne qui lui ressemble physiquement (grand, maigre, la silhouette élancée, les cheveux courts et bruns) et se met à la suivre en ajustant ses pas à ceux de l'individu suivi. Commencée à Mexico en 1999, cette œuvre se destine à être réitérée dans des villes différentes, ainsi que l'indique le protocole[231]. Le terme de *doppelgänger*, qui donne son titre à l'œuvre, est d'origine allemande ; il signifie « sosie » ou « double ». Il est constitué de « *doppel* », soit le double, et de « *gänger* », le marcheur ou le visiteur. Conjuguant l'idée de dualité et celle de déplacement, il paraît particulièrement approprié pour désigner cette action. Il faut souligner

[229] FREUD, Sigmund, *ibid.*

[230] Voir p. 370.

[231] [« When arriving in …. (new city), wander, looking for someone who could be you. If the meeting happens, walk beside your doppelganger until your pace adjust to his/hers. If not, repeat the quest in …. (next city). »], « En arrivant dans … (nouvelle ville), errez, à la cherche de quelqu'un que vous pourriez être. Si la rencontre a lieu, marchez en fonction de votre double jusqu'à ce que votre allure s'adapte à la sienne. Sinon, répétez la recherche dans …(ville suivante). », ALŸS, Francis, *The doppelgänger*, 1999, protocole de l'action. Nous traduisons.

que ce terme a également quitté la seule langue allemande pour entrer dans le champ lexical du paranormal et de la fiction, où il désigne un double fantomatique et bien souvent maléfique.

Freud émet l'hypothèse d'un narcissisme commun à tous les hommes qui interviendrait en relation à l'univers, aux autres et à soi-même. Cette dernière relation s'éprouverait dédoublée, lorsque l'individu projette sur un autre (imaginaire) la part de lui-même qu'il ne souhaite pas connaître. *L'Homme des foules* peut être lu comme un récit qui met en scène la dualité de la nature humaine : le vieillard ne serait autre que le dédoublement de la conscience du narrateur. Ce qui aurait dû rester caché, sa part de folie refoulée, se manifeste à sa conscience. Le narrateur de Poe projette sur le vieillard sa propre folie qu'il refoule. De même, avec *The Doppelgänger*, Alÿs avance l'idée que, où que nous marchions, c'est à la rencontre de nous-mêmes que nous allons, de notre part cachée, tandis qu'Acconci, à l'opposé, cherche à quitter son individualité, peut-être pour mieux la sonder.

e) Des Poètes à la recherche du secret de la création ?

Dans la nouvelle de Poe, il est entendu que ce qui est dissimulé ne se manifeste pas pour tous les hommes de façon égale. Le poète est doté de qualités supérieures, il a une conscience plus aiguë du monde. Cette attitude active face à soi-même, qui tente de faire apparaître ce qui est refoulé, n'est pas celle du commun de mortels. Et s'il n'est pas dit explicitement que le narrateur de *L'Homme des foules* est poète, il est toutefois dans une singulière disposition morale – il est convalescent. Étrangement, il s'agit chez Poe d'un état heureux, voire supérieur :

> « Pendant quelques mois, j'avais été malade ; mais j'étais alors convalescent, et, la force me revenant, je me trouvais dans une de ces heureuses dispositions qui sont précisément le contraire de l'ennui, – dispositions où l'appétence morale est merveilleusement aiguisée, quand la taie qui recouvrait la vision spirituelle est arrachée […]. Respirer seulement, c'était une jouissance, et je tirais un plaisir positif même de

plusieurs sources très plausibles de peine. Chaque chose m'inspirait un intérêt calme, mais plein de curiosité. »[232]

L'esprit est débarrassé de la « taie » qui le recouvre ; le monde se révèle à lui dans toute son électrique ardeur et chaque élément qui le constitue enthousiasme le narrateur. Même respirer devient source de plaisir, comme si ce que nous vivons habituellement sans y prêter attention apparaissait tout à coup dans sa singularité. L'« océan de têtes humaines »[233] qui se déverse dans la rue de l'autre coté de la vitre du café émeut tant le narrateur qu'il se concentre entièrement dans la contemplation de ces « courants de la population »[234]. Il classe ainsi les passants suivant leur habillement et leur physionomie, se mêle, par la pensée, à ceux qui s'agitent autour de lui. La convalescence permettrait même d'atteindre un niveau de conscience supérieur : le narrateur est apte à lire en un seul coup d'œil sur les visages qui peuplent la rue « l'histoire de longues années »[235] et à distinguer derrière de faux semblants les individus malhonnêtes.

> « Il y avait bon nombre de ces individus d'une apparence brillante que je reconnus facilement pour appartenir à la race des filous de la haute pègre dont toutes les grandes villes sont infestées. J'étudiai très curieusement cette espèce de *gentry,* et je trouvai difficile de comprendre comment ils pouvaient être pris pour des gentlemen par les gentlemen eux-mêmes. L'exagération de leurs manchettes, avec un air de franchise excessive, devait les trahir du premier coup. »[236]

Le narrateur s'étonne ainsi que les hommes honnêtes ne soient pas capables de reconnaître les filous quand pour lui, certains détails les trahissent immédiatement. Il s'avère que chez Poe, cette clairvoyance supérieure est le propre du poète. Or il cherche désespéramment à résoudre l'énigme du vieil homme démoniaque, qui, hagard, ne parle à personne, ne s'intéresse à rien, ne remarque jamais qu'il est suivi. Le narrateur tente de

[232] POE, Edgar Allan, « L'Homme des foules », *op. cit.,* p. 311.

[233] *Ibid.,* p. 312.

[234] *Ibid.*

[235] *Ibid.,* p. 316.

[236] *Ibid.,* p. 313.

comprendre de quelle nature est la « force inhérente » qui pousse ce vieil homme au travers des rues de Londres, tout comme le poète tente de percer le secret de la création à travers sa propre œuvre. Cependant, l'intelligence humaine est limitée, et le narrateur de *L'Homme des foules* perçoit à la fin de sa filature qu'il a été présomptueux. Il accepte alors de ne pouvoir avoir accès à cette vérité supérieure, malgré ses dispositions exceptionnelles, qui le différencient du commun des mortels. « Il serait vain de le suivre ; car je n'apprendrai rien de plus de lui ni de ses actions. »[237] Le mystérieux vieil homme emporte avec lui ses secrets. Si Acconci suit des personnes aux comportements plus rationnels, qui font des emplettes, vont au restaurant ou au cinéma, mais qui parfois s'assoient durant des heures et parlent aux passants (comme nous l'apprennent les comptes rendus rédigés par l'artiste), il n'en apprend pas plus non plus. Il ne connaîtra jamais ces inconnus, leurs secrets, les motifs de leurs agissements. Leurs déplacements et autres actions ont probablement une destination et une raison pour eux ; elles resteront méconnues pour celui qui les suit. L'autre est impénétrable. Ceci est confirmé par les affirmations au début et à la fin du texte de Poe :

> « On a dit judicieusement d'un certain livre allemand : *Es lasst sich nicht lesen,* — il ne se laisse pas lire. Il y a des secrets qui ne veulent pas être dits. »[238]

> « Le pire cœur du monde est un livre plus rebutant que le *Hortulus animæ,* et peut-être est-ce une des grandes miséricordes de Dieu que *es lasst sich nicht lesen,* — qu'il ne se laisse pas lire. »[239]

La nouvelle s'offre alors comme un récit circulaire : il est des cœurs comme des livres qui ne se laissent pas lire – ils garderont leur secret avec eux, ne dévoileront jamais leur contenu. Il faut ainsi accepter la finitude de l'intelligence humaine et l'énigme du monde et de sa création. Si en exécutant une filature l'homme part à la rencontre de lui-même, il doit admettre qu'il ne se connaîtra vraiment jamais, ni lui, ni les autres. À travers ses filatures dans le monde entier, Alÿs tente de se trouver lui-même en l'autre, indéfiniment, tandis qu'Acconci et le narrateur de Poe, malgré leurs qualités sensibles supérieures, finissent par accepter le

[237] *Ibid.*, p. 320.

[238] *Ibid.*, p. 311.

[239] *Ibid.*, p. 320.

mystère de « l'homme des foules », ce double impénétrable, dont il paraît vain de chercher à percer le mystère…

Peut-être peut-on deviner chez Alÿs, Acconci et le narrateur de *L'Homme des foules* une figure de l'artiste engagé dans une filature en vue de chercher à percer un mystère qui les dépasse. Ils tentent d'ouvrir des cœurs qui ne « se laissent pas lire » – le leur comme celui de la société à laquelle ils appartiennent. Chez Poe, celui dont le cœur reste secret est « le type et le génie du crime profond. Il refuse d'être seul. *Il est l'homme des foules* »[240]. Cette conclusion de la nouvelle laisse envisager que l'homme qui se fond dans la foule, qui refuse d'être seul en se logeant dans la masse, est l'esprit même du crime, si ce n'est lui-même criminel. Mais de quel crime s'agit-il ? Nous ne connaîtrons jamais le secret du vieux démoniaque que suit le narrateur et, par extension, celui du narrateur lui-même. Toutefois, Poe soulève ici un point fondamental : la foule cache les hommes et leurs secrets. Les filatures que nous avons décrites sont entièrement fondées sur deux relations : celle entre deux individus singuliers, que nous avons décrite, et celle entre l'individu et la masse qui les dissimule, que nous allons à présent analyser.

B/ Entre diffusion et concentration du moi

La masse est en effet recherchée par l'homme des foules ; il est très mal à l'aise lorsqu'elle se clairsème. *A contrario*, il est plus calme lorsqu'elle est dense :

> « […] on n'apercevait que de rares passants. L'inconnu pâlit. Il fit quelques pas d'un air morne dans l'avenue naguère populeuse ; puis, avec un profond soupir, il tourna dans la direction de la rivière et, se plongeant à travers un labyrinthe de chemins détournés, arriva enfin devant un des principaux théâtres. On était au moment de le fermer, et le public s'écoulait par les portes. Je vis le vieux homme ouvrir la

[240] POE, Edgar Allan, « L'Homme des foules », *op. cit.*, p. 320.

bouche, comme pour respirer et se jeter parmi la foule ; mais il me sembla que l'angoisse profonde de sa physionomie était en quelque sorte calmée. »[241]

Cette foule tant recherchée est le propre des « grandes villes » telles qu'elles apparaissent à l'ère moderne. Les artères labyrinthiques et embrumées de Londres au XIXème siècle[242], les immenses avenues quadrillées de New York au XX[ème][243], chacune à leur façon sont des paradigmes de l'expansion urbaine. Londres est même au XIXème siècle l'archétype de la ville modelée par la révolution industrielle.

« Une ville comme Londres, où l'on peut marcher des heures sans même parvenir au commencement de la fin, sans découvrir le moindre indice qui signale la proximité de la campagne, est vraiment quelque chose de très particulier. »[244]

Ces mots sont ceux de Friedrich Engels (1820-1895), philosophe et théoricien socialiste allemand qui, en 1842, choisit l'Angleterre afin d'étudier les ravages de la révolution industrielle. Il publie trois ans plus tard, dans son pays natal, *La Situation des classes laborieuses en Angleterre*, soit cinq ans à peine après la parution aux États-Unis de

[241] *Ibid.*, p. 318-319.

[242] Remarquons que Poe, né à Boston, a étudié à Londres de 1815 à 1820. De plus, Merlin Coverley remarque que Londres s'impose comme la ville de l'errance et de l'expérience urbaine dans la littérature du XIXème siècle : Thomas de Quincey dans *Les Confessions d'un mangeur d'opium* (1822) ou Robert Louis Stevenson dans *L'Étrange cas du docteur Jekyll et de M. Hyde* (1886) font par exemple de cette ville le décor de longues marches urbaines. (Voir COVERLEY, Merlin, *Psychogéographie ! Poétique de l'exploration urbaine*, les moutons électriques éditeurs, Lyon, 2006, p. 28.) Coverley s'appuie sur un texte des situationnistes : « Londres a été le premier aboutissement urbain de la révolution industrielle, et c'est la littérature anglaise du XIXème siècle qui témoigne d'une prise de conscience des problèmes de l'atmosphère et des possibilités qualitativement différentes dans une grande agglomération. », [ANONYME, « L'Urbanisme unitaire à la fin des années 50 », dans *Internationale situationniste* n° 3, décembre 1959, p. 15, repris dans *Internationale situationniste* (1970), Librairie Arthème Fayard, Paris, 1997, p. 83].

[243] En 1972-1974, Michel de Certeau décrit d'ailleurs New York comme l'apothéose de la cité moderne, en renouvellement constant, incapable de vieillir, contrairement à ses homologues européens. Ce sens d'un présent perpétuel se caractériserait par la division entre le voyeur, qui, du haut de son gratte-ciel, embrasse une vue globale de la ville, et le marcheur, qui se déplace « en bas », « où cesse la visibilité ». Cette analyse se trouve dans le chapitre « Marches dans la ville » de son ouvrage dédié à l'étude sur les structures cachées qui gouvernent les relations entre la ville et ses habitants. Voir DE CERTEAU, Michel, *L'Invention du quotidien, 1. arts de faire* (1980), Gallimard, Paris, 1990, p. 139-142.

[244] ENGELS, Friedrich, *La Situation des classes laborieuses en Angleterre*. *D'après les observations de l'auteur et des sources authentiques* (1845), trad. G. Badia et J. Frédéric, éd. Sociales, Paris, 1975, p. 58.

L'Homme des foules, dont l'énigme, rappelons-le, se situe à Londres. Les grandes villes constituent pour Engels les lieux les plus caractéristiques du capitalisme, et il leur consacre tout son troisième chapitre. Il décrit la masse qui les peuple, « ces centaines de milliers de personnes, de tout état et de toutes classes, qui se pressent et se bousculent »[245], qui vivent sous le règne de la concurrence et de l'exploitation de l'homme par l'homme. Les termes employés par Engels pour décrire le flot des individus sont très proches de ceux de Poe dans *L'Homme des foules* : tous deux évoquent un « courant »[246] pour signifier le mouvement de la foule et tous deux soulignent l'absence de regard échangé[247]. La foule est une cohue répugnante ; dans les écrits de Poe elle est effrayante, menaçante et les individus qui la composent ont tout autant des allures d'atroces délinquants que celles de gentilshommes[248]. Cette perception de la masse est un motif récurrent au XIXème siècle d'autant que les villes et les faubourgs sont en pleine expansion, la concentration urbaine est plus dense, la pauvreté omniprésente, la délinquance également. La crainte de la criminalité se fait très forte. Edgar Allan Poe s'empare de ces tensions majeures qui façonnent la civilisation moderne, tandis qu'Acconci ou Alÿs font de cette foule la condition même de la réalisation de leur œuvre. Ce choix n'est pas anodin : la foule est le lieu de l'incognito, de l'anonymat le plus total. Elle permet la filature, la conditionne et la rend nécessaire afin de tenter de comprendre les secrets qu'elle renferme. Elle est par excellence l'espace de l'action furtive, qui s'y dissimule et s'y

[245] *Ibid.*, p. 60.

[246] « Et, pourtant, ces gens se croisent en courant, comme s'ils n'avaient rien de commun, rien à faire ensemble, et pourtant la seule convention entre eux, est l'accord tacite selon lequel chacun tient sur le trottoir sa droite, afin que les deux courants de la foule qui se croisent ne se fassent pas mutuellement obstacle ; et pourtant, il ne vient à l'esprit de personne d'accorder à autrui, ne fût-ce qu'un regard. », (*ibid.*) ; « Mais, à la tombée de la nuit, la foule s'accrut de minute en minute ; et, quand tous les réverbères furent allumés, deux courants de la population s'écoulaient, épais et continus, devant la porte. », (POE, Edgar Allan, « L'Homme des foules », *op. cit.*, p. 312.)

[247] Nous revenons sur cette absence de regard p. 230.

[248] « Je vis des colporteurs juifs avec des yeux de faucon étincelants dans des physionomies dont le reste n'était qu'abjecte humilité ; de hardis mendiants de profession bousculant des pauvres d'un meilleur titre […] ; des invalides tout faibles et pareils à des spectres sur qui la mort avait placé une main sûre, et qui clopinaient et vacillaient à travers la foule […] ; de modestes jeunes filles qui revenaient d'un labeur prolongé vers un sombre logis, […] des prostituées de toute sorte et de tout âge […], la lépreuse en haillons, dégoûtante et absolument déchue — la vieille sorcière, ridée, peinte, plâtrée, surchargée de bijouterie, faisant un dernier effort vers la jeunesse, — la pure enfant à la forme non mûre […] ». (POE, Edgar Allan, « L'Homme des foules », *op. cit.*, p. 314.)

montre tout en même temps. Toutefois, noyé dans la multitude effrayante, quelle place l'individu y occupe-t-il ?

a) Georg Simmel : « nulle part aussi seul et abandonné que dans la foule de la grande ville »

Le sociologue Georg Simmel, né à Berlin en 1858, a dédié une grande partie de son œuvre à l'analyse de la place de l'individu au sein de la foule urbaine. Bien que son analyse se fonde sur les villes européennes et soit rédigée dans un contexte de croissance explosive des métropoles allemandes au début du XXème siècle, elle nous permet toutefois de saisir les changements de l'existence subjective au sein de la ville, et plus particulièrement de la foule qui la peuple, et de percevoir l'importance qu'elle représente pour agir furtivement. Le choix de nous pencher sur le travail de ce sociologue de la « microhistoire » est également justifié par l'influence qu'il eut sur l'École de Chicago et sur Erving Goffman en particulier. Ce dernier publie en effet en 1959 *La mise en scène de la vie quotidienne*, qui a une influence notable sur les artistes tels qu'Acconci ou Kaprow.

Les recherches de Simmel ont porté sur des sujets très divers, tels que la mode, la parure, la psychologie des femmes, Florence, Rome, Venise, l'argent, la tragédie, Rembrandt… mais toujours il s'est ingénié à analyser les interactions de la vie moderne quotidienne, jusque dans leurs détails les plus insignifiants. Il commence à consacrer ses recherches à la ville moderne à la fin du XIXème siècle, alors qu'il est le témoin direct de la croissance urbaine allemande, et son cheminement théorique suit d'ailleurs l'expansion de Berlin[249] – qui n'avait d'équivalent en Europe que Londres. Avec *Philosophie de l'argent* (1900), il entreprend des réflexions sur les modes de vie urbains. Dans ce texte fondateur de la sociologie moderne, voire « chef d'œuvre de la sociologie spéculative historique »[250], l'argent

[249] « Le développement de Berlin, passage de la grande ville à la métropole dans les dernières années du XIXème siècle, coïncide avec mon propre développement intellectuel le plus fort et le plus large. », SIMMEL, Georg, cité par JONAS, Stéphane, « Simmel et Berlin : de la grande ville à la métropole », dans REMY, Jean, (sld), *Georg Simmel : Ville et modernité*, L'Harmattan, Paris, 1995, p. 51.

[250] VANDENBERGHE, Frédéric, *La Sociologie de Georg Simmel*, La découverte, Paris, 2009, p. 68.

est appréhendé comme un élément concret qui permet d'élaborer une réflexion globale, jusqu'à proposer une véritable théorie de la vie moderne. Dans la seconde partie de l'ouvrage, Simmel étudie les conséquences de l'objectivation, de l'abstraction et de la monétarisation des relations sociales sur la liberté individuelle, la culture et les modes de vie. L'argent y est le « symbole qui exprime et qui condense en lui toutes les relations sociales »[251]. En effet, selon Simmel, les conséquences de l'économie marchande, dont le siège n'est autre que les grandes villes, se déploient le long de trois points : la libération de l'individu, la perte de sens et la réification de l'interaction sociale.

La libération de l'individu est d'après lui rendue possible par l'élargissement du groupe auquel il appartient. En effet, à la Renaissance, l'ordre du monde et de la société instauré par le Moyen Âge est mis à mal. L'existence en tant qu'individu est alors reconnue comme une valeur sociale. L'« individualité » moderne correspond à une transformation de la société occidentale ; au XVIIIème siècle, l'individu se détache de ses liens politiques, agraires, communautaires, religieux, au profit d'un appel à la liberté et à l'égalité. Ce changement se prolonge au XIXème siècle, avec le romantisme et la division économique du travail, et participe aux fondements de l'individualisme. Ainsi l'homme des grandes villes appartient-il à un large groupe ; les obligations sociales sont moins pressantes et la liberté individuelle s'accroît. La société urbaine ne forme plus une communauté, comme c'était le cas dans les villages ; l'homme s'autonomise ainsi par rapport au groupe et peut dès lors se développer de façon singulière. Enfin, cet élargissement rend possible l'anonymat. Il s'agit d'une des données fondamentales permettant l'action furtive ; dans une communauté villageoise, il serait impossible d'agir dans l'espace public sans être perçu.

Cependant, les relations sociales sont liées par les échanges marchands et basées sur leur fonctionnalité ; les liens personnels qui étaient autrefois le propre du commerce des hommes se sont dissous dans une objectivité des relations qui paradoxalement fonde le terreau de la liberté individuelle. Pour Simmel, la vie en commun s'apparente alors à une « société anonyme » : l'autre est perçu pour sa fonction, il devient un moyen pour atteindre une fin, il est rémunéré pour cela et parfaitement substituable par un autre, apte à accomplir la même fonction.

[251] *Ibid.*

« Les hommes ne sont plus que les exécutants des tendances à l'inflexion et à l'équilibre contenues dans les marchandises elles-mêmes. On échange un équivalent objectif contre un équivalent objectif, et l'homme lui même est en fait un facteur indifférent, bien qu'il accomplisse de toute évidence le processus dans son propre intérêt. »[252]

Les humains sont traités comme des nombres, « des éléments indifférents par eux-mêmes, dont l'intérêt n'est que dans leur rendement objectif et mesurable […] »[253], précise Simmel dans une conférence intitulée « Métropoles et mentalités », prononcée en 1903. Le revers de cette liberté individuelle, qui n'est que formelle, est la perte de sens. L'homme moderne a perdu le sens de la vie : engagé dans des relations superficielles, elles-mêmes réduites à des échanges marchands, il reste seul parmi les autres. Pour combler sa solitude, l'individu moderne s'attache alors aux objets et moyens que la société marchande met à sa disposition pour remplir le vide de sa vie. Mais les marchandises ne dissimulent pas le caractère stérile d'une telle relation. Aliénation et libération forment les « deux faces différentes d'un même phénomène »[254] : l'homme moderne des grandes villes objectivise ses relations dans l'échange marchand.

Or la ville est plus que jamais le lieu de ces rapports commerçants. Acconci suit les individus occupés à faire des achats, comme nous pouvons le lire dans un compte rendu de filature rédigé par Acconci le 11 octobre 1969 :

« 15h44, 8e rue et 6e Avenue, à l'angle nord-est.

Femme en manteau orange : elle marche vers l'est sur la 8e rue, côté nord de la rue.

À 15h57, elle entre dans le magasin de cuir Fred Braun.

[252] SIMMEL, Georg, *Sociologie, Études sur les formes de socialisation* (1908), trad. L. Deroche-Gurcel et S. Muller, PUF Sociologies, 1999, p. 577-578.

[253] Id., *Les Grandes villes et la vie de l'esprit* (1903), suivi de *Sociologie des sens* (1908), trad. J. L. Vieillard-Baron, Payot, Paris, 1989, p. 43.

[254] VANDENBERGHE, Frédéric, *op. cit.*, p. 88.

À 16h18, elle quitte Fred Braun et continue à l'est.

À 16h29, elle entre dans Experiment one, un magasin de vêtements.

À 16h52, elle quitte Experiment one et marche à l'ouest. […] »[255]

De même, le narrateur de *L'Homme des foules* marche dans les pas du vieil homme au travers des bazars et des boutiques, partout où il se rend : « Il entrait successivement dans toutes les boutiques, ne marchandait rien, ne disait pas un mot, et jetait sur tous les objets un regard fixe, effaré, vide. »[256].

La grande différence entre le citadin analysé par Simmel et les deux figures que sont le vieil homme ou Acconci, est que ces deux derniers n'achètent rien ; ils sont pauvres. Ils n'ont donc pas la possibilité de combler le vide de leur vie par l'achat de marchandises. La rue s'avère pour eux le seul espace où ils peuvent se déplacer gratuitement ; contrairement au café où il faut consommer, ou à l'habitat qu'il faut payer. Dans la rue, les deux personnages sont en contact avec les marchandises exposées ; la transaction commerciale n'est pas obligatoire. Le vieil homme de la nouvelle est très probablement sans domicile, errant dans la foule, seul moyen qui lui resterait pour oublier sa solitude. Ainsi ces deux figures sont-elles en opposition totale à la réification généralisée des relations. *Following Piece* apparaît alors comme la possibilité d'une interaction basée sur aucun rapport marchand. L'œuvre réalisée est totalement gratuite ; elle s'adresse à tous ceux qui la croisent, même s'ils ne la perçoivent pas en tant que telle.

Cependant, Acconci lui aussi s'attache à des individus anonymes pris au hasard et qui semblent interchangeables. Chaque jour, l'artiste choisit une nouvelle personne, sans critère apparent. Il « use » ainsi des individus dans son intérêt propre ; il les objectivise. N'y a-t-il pas ici une forme de réification ? De plus, si le narrateur de Poe comme Acconci ont souhaité quitter leur solitude, ils s'y trouvent confrontés à nouveau ; celui qui est suivi reste un

[255] (« 3:44 PM; 8th St. & 6th Ave., northeast corner. / Women in orange coat; she walks east on 8th St., north side of street. / At 3:57 PM, she enters Fred Braun's, leather store. / At 4:18 PM, she leaves Fred Braun's, and continues east. At 4:29 PM, she enters Experiment one, clothing store. / At 4:53 PM, she leaves Experiment one and walks east. / At 5:26, she enters Michele, shoe store. / At 5:59 PM, she leaves Michele and continues east. (…) At 7:12 PM, she enters building, 1432 York Ave.»), ACCONCI, Vito, *Vito Acconci: Diary of a Body, 1969-1973*, *op. cit.*, n. p. Nous traduisons.

[256] POE, Edgar Allan, « L'Homme des foules », p. 318.

inconnu. La relation instaurée est unilatérale, inégale et factice ; personne ne rencontre l'autre. Tous restent dans l'isolement et la solitude qui caractérisent le citadin.

Cette solitude est d'autant plus vive au sein de la foule, où l'anonymat se fait sentir plus fortement encore. Si Simmel consacre son dernier chapitre *Philosophie de l'argent* aux grandes cités, c'est l'étude qui lui succède, *Les grandes villes et la vie de l'esprit*[257] qui ouvre véritablement la voie à une sociologie de la condition urbaine moderne. Il y étudie l'influence des mutations de l'environnement urbain sur les conditions de l'expérience sensible de l'usager et s'attache à comprendre les transformations physiologiques et psychologiques du citadin.

Simmel souligne que la mentalité métropolitaine se caractérise par une forme de réserve et d'aversion, destinée à préserver les habitants des grandes villes d'une trop grande proximité avec des gens socialement très distants :

> « Si la rencontre extérieure et continuelle d'un nombre incalculable d'êtres humains devait entraîner autant de réactions intérieures que dans la petite ville, où l'on connaît presque chaque personne rencontrée et où l'on a un rapport positif à chacun, on s'atomiserait complètement intérieurement »[258].

Simmel nous dit ici que sans cette mise à distance, il ne serait simplement pas possible de vivre ensemble. Nous « vaporiserions » notre moi jusqu'à le détruire si nous réagissions à chaque visage rencontré. La réserve et l'indifférence du citadin – un renfermement sur lui-même – sont les conditions même de sa liberté. Contrairement à l'habitant de cercles communautaires étroits, à qui l'on impose « des limites à sa mobilité et à ses relations avec l'extérieur, à son autonomie et à sa différenciation par rapport à l'intérieur »[259], « l'habitant de la grande ville est "libre" »[260]. Toutefois, il ne connaît pas son voisin et éprouve envers lui une

[257] Cet ouvrage est la retranscription de l'essentiel d'une conférence intitulée « Métropoles et mentalités » faite en 1903.

[258] SIMMEL, Georg, *Les Grandes villes et la vie de l'esprit, op. cit.*, p. 53.

[259] *Ibid*., p. 70.

[260] *Ibid*., p. 71.

« répulsion réciproque »[261]. Or ce détachement ne se ressent jamais aussi fortement que dans la foule des grandes villes :

> « En effet, la réserve et l'indifférence mutuelles qui conditionnent la vie psychique des grands cercles ne sont jamais plus fortement ressenties, quant à leur conséquence pour l'indépendance de l'individu, que dans la foule très dense d'une grande ville, parce que la proximité corporelle et l'exiguïté rendent à plus forte raison évidente la distance mentale ; s'il arrive qu'on ne se sente nulle part aussi seul et abandonné que dans la foule de la grande ville, il ne faut y voir que le revers de cette liberté : en effet, ici comme ailleurs, il n'est nullement nécessaire que la liberté de l'homme se traduise dans sa vie affective par du bien-être. »[262]

Ceci rejoint tout à fait ce que disait Engels lorsqu'il décrivait la foule des londoniens, enfermée dans son « indifférence brutale »[263] :

> « Et même si nous savons que cet isolement de l'individu, cet égoïsme borné sont partout le principe fondamental de la société actuelle, ils ne se manifestent nulle part avec une impudence, une assurance si totales qu'ici, précisément, dans la cohue de la grande ville. »[264]

La foule est ainsi le lieu où la plus grande solitude se fait sentir. Nous l'avons dit, la monétarisation et la fonctionnalisation des relations entraînent l'aliénation de l'individu et une perte totale de sens, en même temps qu'elles permettent une libération des relations, à l'abri des contraintes sociales. La foule s'offre dès lors comme le poste d'observation privilégié de cette modernité : on y ressent plus fortement les conséquences de l'économie monétaire sur la vie sociale et la grande solitude qu'elle génère. Entouré de ses semblables qui l'ignorent, l'individu peut paradoxalement s'y sentir plus seul que jamais.

---

[261] *Ibid.*, p. 54.

[262] *Ibid.*, p. 71.

[263] ENGELS, Friedrich, *op. cit.*, p. 60.

[264] *Ibid.*

L'attitude active du poète qui s'engage dans la rue pour épouser la masse n'est-elle pas alors une mise en mouvement de cette réification des interactions sociales ? N'est-ce pas une façon de s'opposer à cette solitude, que ce soit la sienne comme celle de l'homme suivi ? Paradoxalement, la foule et son corollaire qu'est l'anonymat sont ce qui permettent à l'action furtive d'exister ; Acconci peut passer inaperçu parce qu'il agit dans une « société anonyme ». S'il était reconnu en tant qu'artiste, il lui serait bien plus difficile d'agir furtivement. Nous pouvons ainsi lire dans l'action furtive une forme d'opposition à la perte de sens des relations sociales, sur laquelle elles se fondent toutefois. En produisant de nouvelles possibilités d'interactions, non conçues sur des rapports marchands, les artistes envisagent d'autres manières de vivre en ville.

b) Charles Baudelaire : jouissance dans la multiplication

Acconci n'était pas sans ignorer qu'un poète avant lui avait fondé son écriture sur l'expérience de longues marches dans les rues, destinées à épouser la foule. Au milieu du XIXème siècle, le poète français Charles Baudelaire a en effet fait de l'extrême solitude de l'individu parmi la masse urbaine un des fondements de son œuvre. De plus, grand admirateur des œuvres d'Edgar Allan Poe, il a traduit nombre de ses nouvelles (et non sa poésie, domaine que Baudelaire se réservait) – dont *L'Homme des foules* [suite à une première version par William Little Hughes (1854) qui ne le satisfaisait pas]. La parution de ce texte, inclus dans le recueil *Histoires extraordinaires* (1856), précède d'une année celle de *Les Fleurs du mal*, le premier ouvrage publié du poète français. Il est souvent avancé que ce travail de traduction a été l'occasion pour Baudelaire de se créer un aîné et de préparer les lecteurs à sa propre poésie[265] : il initie ainsi le goût français au Beau dont il se réclame, où le difforme se mêle au splendide. Un ami du poète, Charles Asselineau, a consacré d'ailleurs tout un chapitre de son ouvrage *Charles Baudelaire : sa vie, son œuvre* à Edgar Allan Poe. Il raconte comment

[265] « D'autre part, le projet de traduction a également été l'occasion pour Baudelaire de se créer un illustre grand frère. En mettant l'accent sur la ressemblance qui existait entre Poe et lui-même et en présentant celui-ci comme un des plus grands écrivains de l'époque, Baudelaire a préparé la réception de ses propres œuvres ». HENNEQUET, Claire, « Baudelaire traducteur de Poe » (2005), [http://baudelaire-traducteur-de-poe.blogspot.com], page consultée le 17 avril 2014.

Baudelaire, qu'il avait très bien connu, a découvert le travail de Poe grâce à une traduction d'Adèle Meunier, publiée en feuilleton dans un journal :

> « Dès les premières lectures, il s'enflamma d'admiration pour ce génie inconnu qui affinait au sien par tant de rapports. »[266]

En présentant aux français un homme qui lui ressemble, n'est-ce pas lui-même que Baudelaire souhaite faire aimer des lecteurs ? Nous retrouvons d'ailleurs dans *Les Fleurs du mal* des éléments fondamentaux des nouvelles de Poe : la victime (« Une martyre »), le meurtrier (« Le vin de l'assassin »), et surtout, l'obsession pour la masse. Flot ininterrompu d'individus qui se bousculent, s'y côtoient toutes les classes de la société, tandis que les êtres les plus inattendus en surgissent, dans une succession de chocs et de surprises. Cette foule se cache dans tous les poèmes de la section « Tableaux parisiens » des *Fleurs du mal*. Bien que Baudelaire ne décrive explicitement ni la ville ni ses habitants (à l'exception peut-être du poème « Le crépuscule du soir », où les parisiens sont détaillés dans toute leur singularité : « savant », « ouvrier », « catins », « escrocs », « voleurs », « complices »[267]…), la foule est omniprésente dans sa poésie. Le poème « Les sept vieillards » conjugue par exemple une description de la ville « fourmillante »[268] et son corollaire : les rencontres subites et impromptues.

> « Fourmillante cité, cité pleine de rêves,
>
> […]
>
> Je suivais, roidissant mes nerfs comme un héros
>
> Et discutant avec mon âme déjà lasse,
>
> Le faubourg secoué par les lourds tombereaux.

[266] ASSELINEAU, Charles, *Charles Baudelaire : sa vie, son œuvre,* éd. Alphonse Lemerre, Paris, 1869, p. 39.

[267] BAUDELAIRE, Charles, « Le Crépuscule du soir », dans « Tableaux parisiens », *Les Fleurs du mal* (1861), repris dans *Œuvres complètes*, vol. I, Bibliothèque de la Pléiade, nrf, Gallimard, Paris, 1975, p. 94-95.

[268] « Fourmillante cité, cité pleine de rêves, / Où le spectre en plein jour raccroche le passant ! », Id., « Les Sept vieillards », dans *op. cit.*, p. 87.

[…]

Tout à coup un vieillard dont les guenilles jaunes,

Imitaient la couleur de ce ciel pluvieux,

Et dont l'aspect aurait fait pleuvoir les aumônes,

Sans la méchanceté qui luisait dans ses yeux,

M'apparut. On eût dit sa prunelle trempée […] »[269].

La rencontre est un choc ; elle est fugace et violente. Les individus les plus effrayants surgissent subitement de la foule urbaine, exactement comme le vieil homme de *L'Homme des foules* était apparu « soudainement » au narrateur dans une « excessive terreur » et un « suprême désespoir »[270].

La ville s'offre ainsi comme une source d'inspiration pour le poète solitaire, qui parcourt les faubourgs et erre dans la cité grouillante. Le narrateur de *L'Homme des foules* de Poe, tout comme Acconci qui part en filature, s'apparentent au poète chez Baudelaire ; il se plonge dans la masse à la recherche du secret de la vie moderne. La foule est un refuge dans la multitude anonyme, ondulante et changeante, mais également l'occasion de rencontre avec la beauté fugace ou de singuliers personnages.

Cette confrontation soudaine avec un individu qui émerge est décrite également dans un des poèmes les plus célèbres de Baudelaire : « À une passante »[271]. La foule se fait ici cependant le refuge de l'amour et non pas l'asile de vieillards inquiétants. Loin d'être négatif, l'anonymat collectif de la rue fait émerger la silhouette d'une femme ; la foule apporte au poète la divine apparition.

« La rue assourdissante autour de moi hurlait.

[269] *Ibid*., p. 87-88.

[270] POE, Edgar Allan, « L'Homme des foules », *op. cit.*, p. 316.

[271] BAUDELAIRE, Charles, « À une passante », dans « Tableaux Parisiens », *op. cit.*, p. 92-93. Notons toutefois que ce poème ne faisait pas partie de l'édition de 1857 mais de l'édition augmentée de 1861.

Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,

Une femme passa, d'une main fastueuse [...] »[272]

S'il n'est jamais fait mention explicite de la foule dans ce poème, c'est pourtant sur elle que repose le récit : la passante est perceptible car elle se distingue des hurlements de la rue. L'amour est perdu à l'instant même de son apparition ; le poème décrit le dernier regard, fasciné et désespéré, plutôt que le premier.

Ce choc de la rencontre – qui est au même moment celui de la séparation – est à lire également en tant qu'érotisme supérieur, celui de l'homme qui ne s'attache pas à une seule femme, mais à la multitude. « Jouir de la foule est un art »[273] écrira Baudelaire en 1869 dans le poème en prose « Les foules ». Jouissance et masse forment une paire indissociable : nous retrouvons cela dans « Fusées » où le poète connaît des plaisirs orgiaques, au contraire du commun des mortels, ces « paresseux » et ces « égoïstes » dont l'amour est « corrompu par le goût de la propriété »[274], eux qui ne goûtent qu'au « petit » amour que présente le mariage.

> « Celui-là qui épouse facilement la foule connaît des jouissances fiévreuses, dont seront éternellement privés l'égoïste, fermé comme un coffre, et le paresseux, interné comme un mollusque. »[275]

Le poète, bien que solitaire, « épouse » (le sous-entendu semble gonflé d'ironie) la multitude, jouit ainsi de bonheurs suprêmes, lui qui prostitue son âme entière à « l'inconnu qui passe »[276]. La foule lui permet de fugaces amours comme d'inquiétantes apparitions. Elle est la source même de la volupté, quand le plaisir évoqué est celui de la plongée à l'intérieur

[272] *Ibid.*, p. 92.

[273] Id., « Les foules », dans *Le Spleen de Paris (petits poèmes en prose)* (1869), repris dans *Œuvres complètes* vol. I, *op. cit.*, p. 291-292. *Le Spleen de Paris* est un recueil établi par Charles Asselineau et Théodore de Banville et publié à titre posthume en 1869. Les cinquante pièces qui le composent ont été rédigées entre 1855 (*Le Crépuscule du soir*) et 1864.

[274] Id., « Fusées », dans *Journaux intimes* (1887), repris dans *Œuvres Complètes,* vol. I, *op. cit.*, p. 649.

[275] Id.,« Les Foules », *op. cit.*, p. 291.

[276] *Ibid.*, p. 291.

même de la multitude. Ainsi, dans le recueil « Fusées », tiré de ses *Journaux intimes*, Baudelaire exprime le plaisir, non pas de la rencontre, mais du nombre :

> « Le plaisir d'être dans les foules est une expression mystérieuse de la jouissance de la multiplication du nombre. »[277]

L'artiste se diffuse, il fonde son plaisir sur sa capacité à entrer en chacun, à faire siennes les passions, joies et misères de ceux qu'il croise.

> « Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui. Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps, il entre, quand il veut, dans le personnage de chacun. »[278]

La marchandisation de son âme, sa diffusion, apparaît comme le fondement de sa poésie :

> « Qu'est-ce que l'art ? Prostitution. »[279]

Baudelaire pointe ici ce que Simmel a également analysé, à savoir la monétarisation et la fonctionnalisation des relations humaines. Il fait référence à la prostitution, évoque ces corps qui déambulent dans les faubourgs pour se vendre à la multitude. Si l'art est une façon de s'offrir à la masse comme une prostituée, le poète n'entérine-t-il pas les rapports marchands soulignés par Simmel ? Il est toutefois une différence de taille ; le poète qui erre dans la ville ne monnaie pas son corps, mais son âme. Il entre par la pensée dans le corps des individus croisés. Quant au plaisir, ce n'est pas celui du client, c'est bien le sien.

La foule permet la rencontre fugace et son immédiat déchirement et procure en son sein un plaisir suscité par la présence vertigineuse d'un très grand nombre de personnes en un même lieu simultanément. Surtout, elle offre au poète la possibilité d'être plus qu'un observateur avisé : il se projette indéfiniment dans chacun des membres qui la constituent. Le narrateur de *L'Homme des foules* agissait de la même façon, lorsque, derrière la vitre d'un

[277] Id., « Fusées », *op. cit.*, p. 649.

[278] Id., « Les Foules », *op. cit.*, p. 291.

[279] Id., « Fusées », *op. cit.*, p. 649.

café, il devinait l'histoire de chacun. À la poursuite du vieillard, il est même capable d'en oublier sa maladie. Il est devenu le forcené. Acconci quant à lui délaisse toute volonté pour s'abandonner entièrement à l'altérité. Les figures de poètes que nous avons ici évoquées agissent à l'inverse de l'attitude adoptée par les citadins et décrite par Simmel. Loin de la réserve et de l'aversion qui caractérisent le citadin, ils ne se protègent pas de toute « atomisation » – ils la provoquent. En épousant l'individualité de l'inconnu qui passe, ils cherchent à perdre leur propre « moi ». Ainsi, loin de se couper du monde urbain, les poètes l'embrassent et l'épousent. Mais serait-ce au prix de se perdre eux-mêmes ?

c) De la Vaporisation et de la centralisation du *Moi*

En effet, est-il possible d'être soi-même et autrui ? L'individualisme moderne est la résultante d'une transformation de la société occidentale où l'homme se détache de ses liens communautaires et acquiert ainsi une forme d'autonomie. Il est une tendance au recentrement sur soi. Celle-ci s'accentue au sein des sociétés démocratiques telles qu'elles apparaissent au XIXème siècle. Le philosophe français Alexis de Tocqueville, dans le deuxième tome *De la démocratie en Amérique*, paru la même année que *La Lettre volée* de Poe, analyse le système politique et social américain tel qu'il l'a observé lors d'une enquête faite aux États-Unis en 1831. Il relève un penchant de l'individu moderne pour le retranchement au sein d'« une petite société à son usage » :

> « L'individualisme est un sentiment réfléchi et paisible qui dispose chaque citoyen à s'isoler de la masse de ses semblables et à se retirer à l'écart avec sa famille et ses amis ; de telle sorte que, après s'être ainsi créé une petite société à son usage, il abandonne volontiers la grande société à elle-même. »[280]

Tocqueville affirme ainsi que, par le plus grand des paradoxes, la démocratie pousserait l'individu rendu libre à s'isoler, à se refermer sur lui-même, « tout entier dans la

[280] De TOCQUEVILLE, Alexis, *De la Démocratie en Amérique*, vol. I (1840), Gallimard, Folio-Histoire, Paris, 1999, p. 13.

solitude de son propre cœur »[281]. La seule « petite société à son usage » resterait le cercle restreint de la famille et des amis.

Pierre Pachet, dans son ouvrage *Le Premier venu, Baudelaire : Solitude et complot* (1976), après avoir remarqué que les caractéristiques de l'individualisme sous régime démocratique sont particulièrement bien définies chez Tocqueville, demande : qu'advient-il si l'individu se coupe du cercle restreint de la famille et des amis ? Il suggère alors qu'il se trouve dans la position si bien décrite dans l'œuvre de Baudelaire : seul, « isolé de tous et, dans l'atmosphère électrique des grandes villes, en contact avec la multitude par la vaporisation de son moi »[282]. Cette « vaporisation du moi » est celle que nous venons d'analyser, elle est cette recherche active pour jouir de la multitude ; sa nature paradoxale est aussi parfaitement énoncée par Baudelaire dans « Mon cœur mis à nu : journal intime », qui commence ainsi : « De la vaporisation et de la centralisation du *Moi*. Tout est là. »[283].

L'unité de l'individu se dissout dans la multitude, à l'encontre de la tendance à l'individualisme. Cependant, chez le poète, cette dissolution est aussi ce qui lui permet de tenter un retour sur soi. La vaporisation et la centralisation opèrent ainsi un mouvement circulaire. Pour Baudelaire, se perdre permet de se retrouver. Ceci est aussi à l'œuvre dans la filature décrite par Poe et celles accomplies par Acconci : celui qui suit quitte sa propre subjectivité et « vaporise » son individualité, ce qui lui permet ensuite de se rencontrer lui-même. L'homme suivi apparaît très vite comme le double de celui qui suit ; s'il le dépossède de sa volonté, il lui permet de projeter la part de lui-même qu'il ne souhaite pas connaître. En se dédoublant, l'artiste s'observe lui-même. Il agit ainsi dans un double mouvement de « vaporisation » et de « centralisation du moi ».

La relation avec la personne suivie reste quant à elle artificielle, elle est unilatérale et laisse chacun dans son isolement. Ce sentiment de solitude est celui ressenti par tout citadin au sein de la foule, où l'absence de lien de coprésence entre des êtres dans un même lieu se fait vive. Or les actions furtives, de façon générale, se basent sur cette grande solitude

[281] *Ibid*., p. 127.

[282] PACHET, Pierre, *Le Premier venu, Baudelaire : solitude et complot*, Editions Denoël, 2009, p. 42.

[283] BAUDELAIRE, Charles, « Mon Cœur mis à nu », dans *Journaux intimes*, *op. cit.*, p. 676.

ressentie dans les rues peuplées d'anonymes. Les artistes agissent dans la ville, sont vus, mais ne sont jamais remarqués. Ils font partie de la masse dont ils ne se distinguent pas.

C/ Criminel et victime, flâneur et détective ; s'élaborer soi-même

a) Le Génie : victime et criminel

Cette intuition d'une solitude parmi la foule – analysée par Simmel – était déjà un des fondements de l'œuvre de Baudelaire, au point que Pachet en fait le centre de son étude[284]. Il se donne alors pour tâche de comprendre, dans les textes du poète, cette exclusion, entendue comme « sacrifice », « rituel d'élimination ou d'élection »[285]. Il relève ainsi que les sociétés post-révolutionnaires d'Europe et d'Amérique se fondent sur un principe social qui commande l'indépendance des individus les uns par rapport aux autres, contrairement aux sociétés ouvertement sacrificielles, où le sacrifice atteste des liens qui unissent les hommes et les Dieux, et les hommes entre eux. Si pour Simmel la solitude ressentie dans la foule est la résultante de l'économie marchande, Pachet ne s'en éloigne pas lorsqu'il fonde la cohérence des sociétés occidentales sur ce qu'il identifie comme une nouvelle forme de liens : la compétition. Dans une société où les individus sont substituables les uns aux autres, le droit de vivre se gagne « par le sacrifice d'un de ses prochains »[286], afin de faire valoir sa domination. Pachet avance alors : « chaque homme est un bourreau »[287]. Il reprend à son compte la phrase de Baudelaire qui, dans le texte d'introduction à la traduction de ses nouvelles de Poe, affirme : « l'homme est sans cesse et à la fois homicide et suicide, assassin

[284] « Mais Baudelaire ne veut ni ne peut oublier ce qui est son point de départ existentiel et conceptuel : le sentiment d'une solitude, ou d'une exclusion », PACHET, Pierre, *Le Premier venu* (…), *op. cit.*, p. 26.

[285] *Ibid.*, p. 11.

[286] *Ibid.*, p. 102.

[287] *Ibid.*

et bourreau »[288]. Mais c'est un bourreau qui peut ignorer ses propres crimes et victimes. Peut-être pouvons-nous voir une corrélation entre l'homme des foules, ce « génie du crime profond », ce double du convalescent, et ce bourreau deviné par Baudelaire.

Le lien entre ces deux formes de singularités que sont génie et crime est omniprésent dans l'œuvre de Baudelaire, où la logique du crime est celle de la différenciation. D'ailleurs le poète des *Fleurs du mal* réalisait ses recherches conjointement à celles sur le « phénomène social du génie »[289] qui caractériserait l'artiste. Pachet avance :

> « Par un acte d'introspection et de soupçon, Baudelaire suppose comme soubassement du génie et de sa superbe individualité le crime, mais un crime invisible, insoupçonnable, résultant de la domination du plus proche. »[290]

Le génie, cet être surnaturel, sacrifie son prochain par sa seule domination ; il est irrémédiablement un scélérat et doit chercher en lui-même les crimes dont il est coupable. « Le sieur Baudelaire a assez de génie pour étudier le crime dans son propre cœur »[291] écrit le poète à son éditeur. L'homme des foules que poursuit le narrateur de Poe est qualifié de « génie du crime profond » ; il est un bourreau qui ignore son crime. Enfin, le narrateur cherche à percer le secret de ce double de lui-même et tout le récit de Poe est engagé dans cette tentative de déceler une vérité terrifiante que le vieillard maléfique est seul à connaître et que l'on ne découvrira pas.

Ce détour nous permet de comprendre que le narrateur de Poe, comme l'artiste Acconci, poètes à la poursuite de leur double, ne font pas autre chose qu'étudier le crime en leur propre cœur. Ils quittent leur subjectivité en épousant les pas d'un tiers, deviennent l'ombre d'un inconnu, afin de mieux sonder leur être propre. S'ils pensaient quitter leur solitude en s'engageant dans la foule, ils se sont confrontés plus violemment encore à leur

---

[288] BAUDELAIRE, Charles, « Notes nouvelles sur Edgar Poe », repris dans *Œuvres Complètes*, vol. II, *op. cit.*, p. 323.

[289] PACHET, Pierre, *op. cit.*, p. 109.

[290] *Ibid.*

[291] BAUDELAIRE, Charles, « Lettre du 1er octobre 1865 à Auguste Poulet-Malassis », repris dans *Correspondances*, vol. II, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, 1973, p. 532.

isolement. « Ce grand malheur de ne pouvoir être seul ! »[292] rappelle Poe en introduction à *L'Homme des foules*. Cette citation de Jean de La Bruyère placée en tête de la nouvelle peut s'entendre de plusieurs manières : dans une ville, il est impossible d'être physiquement seul, toujours noyé dans la masse, mais, de plus, la solitude engendrée par une société basée sur les rapports marchands est source de souffrance. Paradoxalement, elle permettrait, selon Pachet « la concentration d'une puissance sociale dont la multitude est la vaporisation »[293]. Le poète est un être capable de se disperser pour mieux se rencontrer. Cette vision de l'artiste est sans aucun doute redevable de celle de Poe, qui, dans *Eureka*, affirmait qu'il a été un temps où existait un être éternel, composé de multiples êtres semblables. Cette figure divine était apte à se concentrer en une seule et unique occurrence, tout en se diffusant dans le multiple :

> « Cet Être divin, qui ainsi passe son Eternité dans une perpétuelle alternation du Moi concentré à une diffusion presqu'infinie de soi-même. Ce que tu appelles l'Univers n'est que l'expansion présente de son existence »[294].

Pour Poe, le poète est, à l'égal du convalescent ou du détective[295], un être apte à saisir une vérité qui n'est pas perceptible pour le commun des mortels. Il est doté de capacités supérieures. L'art se présente pour lui comme le moyen d'accéder à une vérité intemporelle et universelle – héritier en cela d'une tradition néoplatonicienne où le Beau est un absolu divin. Nous suivons ici Michel Brix[296] qui précise que « le système esthétique de Poe se fonde sur la tradition de pensée néoplatonicienne, qui fait du Beau un absolu et de l'art le moyen pour les individus de se hisser jusqu'au Ciel »[297]. Ainsi, les créations de l'artiste seraient

[292] De LA BRUYERE, Jean, *op. cit.*, p. 311.

[293] PACHET, Pierre, *op. cit.*, p. 110.

[294] POE, Edgar Allan, *Eureka* (1848), trad. C. Baudelaire (1864), éd. Michel Levy frères, Paris, 1871, p. 246-247.

[295] Nous retrouverons cette recherche de la vérité cachée à travers les analyses d'Auguste Dupin, héros d'une trilogie écrite par Poe et premier détective de l'histoire de la littérature, lui-même « coupable » d'écrire parfois de la poésie (et nous verrons combien il est seul capable de résoudre les énigmes les plus insolubles). Voir Id., « La lettre volée » (1845), dans *Histoires extraordinaires*, trad. C. Baudelaire (1856), repris dans *Œuvres en prose*, *op. cit.*, p. 57-76.

[296] BRIX, Michel, « Baudelaire, "disciple d'Edgar Poe ?" », *Romantisme, Revue du 19e siècle* n° 122, « Maîtres et disciples », Sedes, Paris, 2003, p. 55-69.

[297] *Ibid.*, p. 60.

destinées à permettre au commun des mortels de déchiffrer le mystère de la création. « L'Univers est un plan de Dieu »[298] affirme d'ailleurs l'écrivain américain dans *Eureka*. *L'Homme des foules* est-il ainsi à lire comme l'illustration exemplaire de la tentative d'allier l'unique au multiple, propre à la philosophie néoplatonicienne ? Le poète, être supérieur, unique, serait apte à se fondre dans l'océan humain qui coule dans les rues – le multiple – pour mieux se connaître – le Moi.

Pachet dans son étude s'attache à l'œuvre de Baudelaire. Le poète fait de l'opposition d'éléments *a priori* incompatibles le moteur même de sa création, ramenant en permanence les éléments supposément divins à l'humain, le vital au morbide, l'élévation à l'abject, le sublime au vulgaire. Ce principe éloigne le poète des théories néoplatoniciennes. Dans son œuvre, la recherche de l'Idéal en art semble stérile (« La Mort des artistes », dans *Les Fleurs du mal* par exemple), l'amour pour une femme comme forme de médiation entre l'homme et Dieu est moqué (« La muse malade »[299] ou « La muse vénale »[300]) et l'aveugle, dont la cécité est le signe de l'élu dans la symbolique platonicienne, est chez Baudelaire « affreux »[301]. La beauté s'incarne dans le péché, elle est transitoire, et la chute offre l'éclat de celui qui commet le crime. Dieu n'est pas transcendant, il est la somme de ce qui est. « Ivresse religieuse des grandes villes. – Panthéisme. Moi c'est tous ; Tous c'est moi. Tourbillon. »[302] Enfin, l'idée d'un dieu créateur est totalement minimisée (« panthéisme ») ; il n'est qu'une émanation du monde et aussitôt ramené au « moi » du poète. Que ce soit un moi qui se diffuse, centrifuge (« moi c'est tous »), ou à l'inverse, centripète (« tous c'est moi »), le poète est dans tous (et non pas dans « tout »). Il est dans la somme d'individus qui peuplent la ville – à la place de dieu. Ce qui devait s'appliquer à la nature est ici trivialement ramené à la ville, création humaine en expansion. L'ivresse qu'elle procure est « religieuse », mais ne peut-être entendue

[298] POE, Edgar Allan, *Eureka*, *op. cit.*, p. 206.

[299] « Ma pauvre muse, hélas ! qu'as-tu donc ce matin ? Tes yeux creux sont peuplés de visions nocturnes, / Et je vois tour à tour réfléchir sur ton teint / La folie et l'horreur, froides et taciturnes. […] Et que ton sang chrétien coulât à flots rythmiques, /Comme des sons nombreux de syllabes antiques ». Id., « La Muse malade », dans *Les Fleurs du mal*, *op. cit.*, p. 14-15.

[300] Id., « La Muse vénale », dans *ibid*, p. 15.

[301] « […] ils sont vraiment affreux ! / Pareils aux mannequins ; vaguement ridicules », Id., « Les Aveugles », dans *Tableaux parisiens*, *op. cit.*, p. 92.

[302] Id., « Fusées », *op. cit.*, p. 651.

comme l'extase respectable due à l'amour que l'on porte à Dieu ; elle renvoie plutôt au transport causé par la boisson.

Malgré ces deux visions totalement différentes de la place du poète, Poe et Baudelaire s'accordent en le considérant comme un être supérieur ; intercesseur ou être divin dans sa déchéance, pour l'un comme pour l'autre il se distingue de la masse. Le poète est cette figure paradoxale et contradictoire, victime du monde moderne, condamné à la solitude et à la souffrance, mais également bourreau, qui étudie en lui-même les forces à l'œuvre dans ses délits. Il est celui qui complote et poursuit des inconnus, le « génie du crime profond » apte à saisir les vérités cachées au commun des mortels. « Il serait peut-être doux d'être alternativement victime et bourreau »[303] suppose Baudelaire dans ses *Journaux intimes*. Or n'est-ce pas ce qui caractérise le poète, alternativement seul et multiple, unique mais ignoré, innocent et coupable ?

Pachet conclut son ouvrage en avançant que le terme de sacrifice désignerait chez Baudelaire la violence du monde moderne, la cruauté de la coprésence des êtres incompatibles et de leur concurrence. Il n'est pas innocent de remarquer que Baudelaire, dans la biographie de Poe qu'il a écrite, fait de ce dernier un martyr de la société américaine :

> « Un écrivain célèbre de notre temps a écrit un livre pour démontrer que le poëte ne pouvait trouver une bonne place ni dans une société démocratique ni dans une aristocratique, pas plus dans une république que dans une monarchie absolue ou tempérée. Qui donc a su lui répondre péremptoirement ? J'apporte aujourd'hui une nouvelle légende à l'appui de sa thèse, j'ajoute un saint nouveau au martyrologe ; j'ai à écrire l'histoire d'un de ces illustres malheureux, trop riche de poésie et de passion, qui est venu, après tant d'autres, faire en ce bas monde le rude apprentissage du génie chez les âmes inférieures. »[304]

Génie supérieur au commun des mortels, martyr de la société, quelle est la « bonne place » de l'artiste dans la société moderne, dans ce tourbillon qu'est la ville, entre concentration et diffusion du moi ?

[303] Id., « Mon Cœur mis à nu », *op. cit.*, p. 676.

[304] BAUDELAIRE, Charles, « Edgar Poe, sa vie et ses œuvres », dans *Nouvelles extraordinaires* (1856), repris dans *Œuvres complètes*, vol. II, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, 1973, p. 297.

b) Du Flâneur au détective

« “Tout homme (….) qui s’ennuie au sein de la multitude, est un sot ! un sot ! et je le méprise !” »[305]

Baudelaire s’est attelé à définir cette place dans « Le peintre de la vie moderne », paru en feuilleton dans *Le Figaro* entre novembre et décembre 1863. Il y dresse le portrait de l’artiste idéal à travers celui – dithyrambique – de Constantin Guys (désigné par ses initiales, respectant là le désir d’anonymat du peintre). Dans cet essai non seulement l’influence de Poe est directement avancée par Baudelaire, mais surtout la foule est affichée comme nécessaire à la création. Dans le chapitre III intitulé « L’artiste, homme du monde, homme des foules et enfant », Baudelaire fait le résumé de *L’Homme des foules*. Il compare ensuite l’état de conscience du peintre à celui du convalescent de la nouvelle de Poe, qui, se remettant de troubles de la santé, cherche à « se souvenir de tout », à aspirer les « effluves de la vie »[306]. Cette vive curiosité pour tous les éléments constitutifs de l’existence est le propre de l’enfant, pour qui tout est nouveau. C. G. est ainsi un « homme-enfant », « éternel convalescent », comme « toujours ivre »[307]. La figure de l’artiste étudié est ainsi rapprochée de celle du narrateur revenu d’entre les morts et ne s’éloigne pas non plus de celle du poète telle qu’elle se dessine dans *Les Fleurs du mal* ou ultérieurement dans *Le Spleen de Paris* (1869). L’ivresse est celle de l’individu qui communie avec la masse[308] ; les pensées sublimes du peintre, « accompagnée[s] d’une secousse nerveuse »[309], s’entendent comme autant d’échos à

[305] M. G., cité par Id., dans *ibid.*, p. 692.

[306] *Ibid.*, p. 690.

[307] « L’enfant voit tout en *nouveauté* ; il est toujours *ivre*. », *ibid.*

[308] « Le promeneur solitaire et pensif tire une singulière ivresse de cette universelle communion. », Id., « Les Foules », *op. cit.*, p. 291.

[309] Id., « L’Artiste, homme du monde, homme des foules et enfant », dans *Le Peintre de la vie moderne*, repris dans *Œuvres Complètes*, vol. I, *op. cit.*, p. 690.

la « crispation » du poète à la vue de la passante[310] ; enfin C.G. comme le poète « épousent » tous deux la foule[311] :

> « La foule est son domaine, comme l'air est celui de l'oiseau, comme l'eau celui du poisson. Sa passion et sa profession, c'est *d'épouser la foule.* Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. Etre hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi ; voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde, tels sont quelques-uns des moindres plaisirs de ces esprits indépendants, passionnés, impartiaux, que la langue ne peut que maladroitement définir. L'observateur est un *prince* qui jouit partout de son incognito.»[312]

Nous retrouvons ici ce que nous venons d'évoquer plus tôt : la place du créateur se trouve au sein de la multitude, qu'il *épouse* littéralement et dont il sait jouir. La relation est d'ordre érotique, sensuelle ; corps et âmes s'y trouvent mêlés. Il jouit du nombre. Anonyme au sein de la masse, celle-ci est sa source d'inspiration et sa raison de vivre, elle est son « domaine », similaire en cela au vieillard de *L'Homme des foules*, qui ne respire correctement qu'au sein de l'affluence[313]. Le peintre de la vie moderne ne connaîtrait pas plus grand plaisir que celui de se fondre dans le débordement d'individus, d'en faire totalement partie. Il est aussi celui qui sait se projeter par la pensée à l'intérieur de chaque premier venu, prenant le risque de se perdre pour mieux se rencontrer, à l'image du narrateur de Poe qui devinait les professions et les caractères des passants. À nouveau le principe alterné de diffusion et de centralisation est ici la source même de la création. L'artiste baudelairien conjugue ainsi les qualités des deux figures du récit de Poe ; pourtant, le forcené qui recherche

---

[310] « Moi, je buvais, crispé comme un extravagant », Id., « À une passante », dans *Les Fleurs du mal*, *op. cit*., p. 92.

[311] « Celui-là qui épouse facilement la foule connaît des jouissances fiévreuses », Id., « Les Foules », dans *Le Spleen de Paris*, *op. cit.*, p. 91.

[312] Id., « L'Artiste, homme du monde (…) », *op. cit.*, p. 692.

[313] « Je vis le vieux homme ouvrir la bouche, comme pour respirer et se jeter parmi la foule ; mais il me sembla que l'angoisse profonde de sa physionomie était en quelque sorte calmée. », POE, Egar Allan, « L'Homme des foules », *op. cit.*, p. 319.

la foule semble incapable d'en jouir ni d'être lui-même et autrui. Il erre comme un fou, sans conscience de lui-même.

Cet aspect là permet d'opérer une tentative de distinction entre le vieil homme de la nouvelle de Poe, le narrateur et la figure du flâneur telle que décrite dans le texte sur Guys. Le « parfait flâneur » réside « dans le nombre, dans l'ondoyant dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini »[314] ; mais il est aussi un observateur. Baudelaire a juxtaposé plus tôt dans le même texte les termes « flâneur » et « observateur » comme deux occurrences égales (« Observateur, flâneur, philosophe, appelez-le comme vous voudrez »[315]). Or le vieil homme hébété de Poe, qui porte son regard vide au hasard[316], est incapable d'examiner avec intelligence la masse dans laquelle il se noie. Certes, le titre « L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant » assimile l'artiste au vieillard de la nouvelle de Poe (en tant qu'« homme des foules »), mais Baudelaire se réfère également au narrateur du récit de Poe lorsqu'il évoque l'« enfant », cet être toujours étonné de tout ce qu'il perçoit, comme le convalescent. Les deux figures de la nouvelle de Poe tendent à se confondre dans la définition du flâneur de Baudelaire ; elles « épousent la foule » du même pas. Si elles sont dotées de qualités *a priori* opposées, elles sont, encore une fois, les deux faces du même homme. Ce texte confirme la dualité précédemment esquissée : le poète est victime et bourreau, suiveur et suivi, fou et philosophe et mêle en lui-même tous les antagonismes.

Le philosophe et historien de l'art allemand Walter Benjamin a consacré toute une étude à Baudelaire. À l'écart de la critique littéraire ou d'une étude purement sociologique, le philosophe éclaire dans « Le Paris du second Empire chez Baudelaire » les thèmes chers au poète, en les resituant au sein des bouleversements économiques et sociaux du Paris du XIXème siècle. S'y trouvent donc étudiés le développement de la société industrielle de masse, l'avènement du prolétariat, l'expérience de la foule dans les grandes villes, ou encore l'expansion de la marchandise. Nous glissons avec ces éléments vers un autre champ

[314] BAUDELAIRE, Charles, « Le Beau, la mode et le bonheur », dans *Le Peintre de la vie moderne*, repris dans *op. cit.*, p. 691.

[315] Id., « Le Croquis de mœurs » (1863), dans *Œuvres Complètes*, vol. II, *op. cit.*, p. 687.

[316] « Ses yeux roulèrent étrangement sous ses sourcils froncés, dans tous les sens, vers tous ceux qui l'enveloppaient […] » ; « il […] jetait sur tous les objets un regard fixe, effaré, vide », POE, Edgar Allan, « L'Homme des foules », *op. cit.*, p. 317 et 318.)

sémantique : celui du policier, de la surveillance, rejoignant l'aspect stratégique du terme furtif évoqué dans notre introduction. La filature de Poe ne porte-t-elle pas en germe la figure du détective telle qu'il la développera un an plus tard avec Auguste Dupin ? Et Acconci n'adopte-t-il pas à son tour la position de l'espion, suivant des inconnus dans leur quotidien ?

Né en 1892, Walter Benjamin fait partie de la seconde génération d'allemands confrontés au phénomène de l'urbanisation. *Les grandes villes et la vie de l'esprit* de Simmel avait ouvert la voie à une sociologie de la condition urbaine moderne dans laquelle s'inscrit Benjamin[317], notamment dans son travail de treize années dédié à l'étude de Paris au XIXème siècle, ville qu'il considérait comme une forme de « préhistoire » de la modernité. Ce travail, qui devait s'intituler *Les Passages*, est resté inachevé et n'a été publié qu'en 1969 par Rolf Tiedemann (en allemand puis en 1989 en Français[318]). Pour Benjamin, le Londres décrit par Poe ne peut supporter la véritable démarche sans but, l'errance oisive du flâneur, son attitude détachée. Les avenues bouchées et la foule dense provoquent l'agitation. Le vieil homme décrit dans la nouvelle a une conduite incontrôlée ; il s'apparente en cela plus au rôdeur,

[317] Stéphane Füssery et Philippe Simay, dans un article dédié au sens de la modernité dans les théories de la ville moderne de Simmel et Benjamin, remarquent que les deux générations de ces penseurs sont séparées par la Grande Guerre, qui a accéléré la modernité industrielle et technique, et avalise l'expansion de la métropole (trafic automobile, électrification des réseaux et des équipements urbains, propagation de l'asphalte bitumé, massification des pratiques de consommation, diffusion de la marchandise et de la publicité, expansion des loisirs de masse).... [Voir FÜSSERY, Stéphane, SIMAY, Philippe (sld), « Une théorie sensitive de la modernité », dans *Le Choc des métropoles, Simmel, Kracauer, Benjamin*, éd. de l'Eclat, Paris Tel-Aviv, 2008, p. 18.] Les vies de Simmel et Benjamin se situent en effet dans une période (entre 1890 et 1930) qui assiste, pour reprendre Benjamin, à « la percée des formes modernes de la politique sociale, de la technologie, des sciences naturelles et des sciences humaines, ainsi que de l'art, de la musique, de l'architecture et de la littérature. ». [BENJAMIN, Walter, *Le Narrateur* (1952), Seuil, Paris, 1987, p145-146.] Cette transformation se retrouve tout au long des écrits du philosophe : *Enfance berlinoise, Sens unique, Paris capitale du XIXème, Expérience et pauvreté, Sur quelques thèmes baudelairiens, L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*…

[318] BENJAMIN, Walter, *Paris capitale du XIXème siècle, le livre des passages* (1939), trad. J. Lacoste, Editions du Cerf, Paris, 1990. Deux périodes sont à distinguer dans ce travail de Benjamin : une première, de 1927 à 1929, « rhapsodique » et chargée d'intentions surréalistes, visait à « présenter l'histoire du XIXème siècle non pas dans une construction abstraite mais "comme commentaire d'une réalité" », en saisissant une époque par « la concrétude extrême telle qu'elle s'est manifestée ici ou là à travers des jeux d'enfants, un édifice, une situation de vie » (TIEDEMANN, Rolf, « Introduction », dans BENJAMIN, Walter, *Paris capitale du XIXème siècle, op. cit.*, p. 13-19) et une seconde, qui se manifeste par un recours à l'histoire sociale et le projet d'y étudier Hegel et Marx, avec pour objet principal « le destin de l'art au XIXème siècle » (BENJAMIN, Walter, « Lettre à Kraft, 27 décembre 1937 », cité par TIEDEMANN, Rolf, *ibid.*, p. 20). Interrompu par la mort brutale de Benjamin en 1940, ce travail avait toutefois été partiellement publié dans les dernières années de sa vie : l'exposé de 1935, « Paris, Capitale du XIXème siècle », les essais *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* (1935-1936) et *Sur le concept d'histoire* (1940) sont issus de ses études pour le livre *Les Passages*.

pauvre, les vêtements troués, entraîné dans les rouages de la cité industrielle, marcheur à l'âge de la machine, gouverné par la foule, victime, malgré ses airs de bourreau. Baudelaire, lui, va dessiner une figure idéalisée du flâneur, composite et contradictoire. Le flâneur apparaît comme un oisif qui proteste par son désœuvrement contre la division du travail comme contre l'activité industrieuse, tels ces individus qui promenaient des tortues dans les passages parisiens aux alentours de 1840. Le rythme du flâneur est celui non pas de la ville, mais de la marche, sans but, à l'encontre de la vitesse de la circulation et du progrès, dans un Paris en pleine mutation, percé de toutes part par les grandes artères haussmanniennes. La ville capitaliste s'organise et le flâneur est inévitablement pris dans ses forces commerciales.

Mais Benjamin opère un glissement qui nous intéresse particulièrement. Il avance que, dans les grandes villes le criminel, l'asocial, se cachent dans la foule et passent totalement inaperçus ; la peur de l'autre que cette situation engendre, a pour conséquence de transformer le flâneur, celui qui jouit de la multitude, en un enquêteur :

> « En ces temps de terreur où chacun tient par quelque chose du conspirateur, chacun peut également se trouver conduit à jouer au détective. La flânerie lui offrira les meilleures perspectives. »[319]

Cette évolution du flâneur vers le détective permet à l'oisif de justifier son inaction. Loin de suivre un chemin nonchalamment, d'errer sans but, le flâneur-détective est toujours vigilant, quand ses pas le mènent systématiquement à un crime. Ainsi, le flâneur benjaminien – comme le narrateur de Poe – cherche à percer un secret, à déceler dans la foule le comploteur. Acconci, en suivant des passants dans les rues de New York, agit furtivement ; il est paradoxalement celui qui ourdit de mystérieux projets et celui qui enquête en même temps. Les polarités que forme poursuivi et poursuivant tendent à se confondre.

Dans un article dédié à la vision benjaminienne du flâneur, Tom McDounough rappelle que l'essai posthume du philosophe dédié à cette figure dilettante n'est paru qu'en 1967 aux États-Unis. Il a résonné avec le climat occidental des années de sa parution, alors que « la transparence sociale qui garantissait une confiante appropriation de l'espace pour le

[319] BENJAMIN, Walter, « Le Paris du Second Empire chez Baudelaire » (1938), dans *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* (1955), trad. J. Lacoste, Payot, Paris, 2002, p. 65.

sujet masculin et bourgeois »[320] était menacée de toute part. L'influence du contexte est confirmée par Vito Acconci, qui raconte dans un entretien avec Hans-Ulrich Obrist en 1994 :

> « C'était […] au moment de la guerre du Vietnam. Les États-Unis étaient alors agités par les manifestations contre la guerre. Pendant mon enfance, dans les années quarante, l'"Amérique" signifiait quelque chose, les États-Unis représentaient le "pouvoir". En 1968, ce pouvoir était remis en question et commençait à se disloquer et les notions de "nation", de "père", de "masculinité" s'effritaient. Toutes ces catégories perdaient de leur substance. C'est cela qui m'intéressait, et je pense qu'il en allait de même pour beaucoup de gens et d'artistes de ma génération. »[321]

Quand Acconci suit une personne dans la rue et abandonne sa subjectivité au profit de celle d'un inconnu, il ne s'agit alors pas de porter l'attention sur l'expérience de l'artiste lui-même, mais de mettre en lumière le caractère déterminé de notre place en tant qu'individu. Cette place, en 1969, spécifiquement aux États-Unis, était en plein bouleversement : les revendications féministes, raciales et les remises en question de l'hégémonie américaine cherchaient à renverser un ordre établi sur des critères de domination masculine, occidentale et capitaliste. Acconci n'affirme pas agir en soutien des manifestations, il ne fait pas de l'*agit prop*, ne souhaite pas entrer en relation avec la foule dans un mouvement cathartique de conscience commune. Il constate que la société mute et il accompagne ce changement de valeurs. En ce sens, certains de ses travaux sont très explicites. *Two Cover Studies*, de 1970, est un film super 8 en deux parties qui met en scène le contrôle sur l'autre – masculin et féminin. La première partie montre l'artiste, de dos, vêtu, qui se déplace en fonction du mouvement d'une femme que l'on devine nue, placée derrière lui. Il l'empêche de s'échapper du cadre de la caméra tout en cachant sa nudité. La jeune femme souhaite, elle, se montrer, se dégager. Tout le pouvoir de la domination masculine est réuni dans une simplicité désarmante ; l'homme, en croyant protéger, enferme. Ici, comme dans *Following Piece*, le déplacement du corps de l'artiste est motivé par un autre « agent ». Ici également, Acconci semble détenir le pouvoir sur l'autre – pouvoir de celui qui a la conscience de la filature

[320] (« The social transparency that guaranteed a confident appropriation of space for the masculine, bourgeois subject […] »), McDOUNOUGH, Tom, « The Crimes of the Flâneur », *October* n° 102, Automne 2002, p. 120. Nous traduisons.

[321] ACCONCI, Vito, « Entretien par Hans-Ulrich Obrist », trad. A. Walker, dans *Hors Limites, l'art et la vie 1952-1994*, (catalogue d'exposition Centre Georges Pompidou, Paris, 1994), éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, 1994, p. 307.

quand l'autre en est victime, concernant *Following Piece* ; pouvoir de celui qui empêche le mouvement et cache cette nudité, pour *Two Cover Studies*. Enfin, le rapport à la dissimulation du corps est fort ; ici l'artiste cache le corps de l'autre, alors que dans *Following Piece* c'est son propre corps qui est furtif et disparaît dans son rapport à l'autre. La relation à l'altérité se fait duelle et les polarités *a priori* contraires se confondent et s'enchevêtrent[322]. Les œuvres d'Acconci des années 1970[323] apparaissent sous-tendues par les notions de contrôle du corps et de surveillance dissimulée.

L'artiste se place délibérément dans une position ambivalente. S'il n'est plus le maître de ses mouvements, il est toutefois en position de pouvoir sur la personne suivie. Toutefois, cette dernière le dirige, lui dicte sa mobilité, tout en étant victime de l'action intrusive de l'artiste (nous pouvons tout à fait imaginer qu'elle ne souhaitait pas être suivie). Si Acconci quitte sa subjectivité au profit d'un double, s'il se met en position d'infériorité et, comme une ombre, se laisse entraîner, il joue toutefois du pouvoir que lui confère sa position secrète. Il est ainsi le flâneur tel qu'entendu chez Benjamin et le sacrifié décrit par Pachet : détective et criminel à la fois, bourreau et victime d'une société capitaliste en plein bouleversement, où la place de l'homme s'acquiert par la concurrence. Pouvons-nous alors entrevoir, à travers les œuvres de Poe et d'Acconci, en passant par Baudelaire, un changement de la position de l'artiste, dans cette ère nouvelle qu'est la modernité ?

[322] La deuxième partie de la vidéo suggère plutôt une protection féminine. Nu, replié sur lui-même, au sol, Acconci cherche à enfermer un chat avec son corps. À plusieurs reprises il laisse l'animal s'échapper ; ainsi sort-il en arrière, s'expulsant du bassin même de l'artiste. Cette image de la maternité suggère une protection féminine, étouffante elle aussi : la vidéo se termine sur l'enfermement total de l'animal sous l'artiste, dont les mouvements de corps indiquent une lutte du chat pour s'échapper.

[323] Nous revenons sur ces notions de surveillance p. 209.

c) L'Attitude de la modernité

Si personne ne sait exactement comment vivre en ville, si les citadins sont blasés et, par mesure de protection, se renferment sur eux-mêmes, les artistes qui agissent au sein de la foule qui peuple les grandes cités paraissent offrir des possibilités de réponse à la vie moderne. Ils ont un but plus profond et plus élevé que la jouissance immédiate du nombre. Alors que nous venons d'affirmer que le peintre de la vie moderne est un flâneur qui erre dans la foule en observateur, Baudelaire distingue, dans le chapitre suivant du *Peintre de la vie moderne*, consacré à la modernité, la posture de l'artiste idéal de celle, oisive, du flâneur :

> « Ainsi [Constantin Guys] va, il court, il cherche. Cet homme, tel que je l'ai dépeint, ce solitaire doué d'une imagination active, toujours voyageant à travers *le grand désert d'hommes*, a un but plus élevé que celui d'un pur flâneur, un but plus général, autre que le plaisir fugitif de la circonstance »[324].

L'artiste prôné par Baudelaire n'est pas un pur flâneur ; son objectif est plus grand que celui de l'oisif qui jouit du temps présent. Il reste le dernier « partout où peut resplendir la lumière »[325], ne rentrera pas chez lui tant que « fourmille[r] la vie »[326] et, alors que le peuple dort, retranscrit frénétiquement tout ce qu'il a observé. Cette question de la retransmission est primordiale : il est un producteur et non pas un simple observateur. Il possède la faculté d'exprimer ce qu'il a vu et travaille d'arrache-pied à faire renaître sur le papier ce qu'il a si bien su voir[327]. Il a une attitude active. Mais que cherche-t-il ? Quel est ce « but plus général » évoqué par Baudelaire ?

---

[324] BAUDELAIRE, Charles, « La Modernité », dans *Le Peintre de la vie moderne*, *op. cit.*, p. 694.

[325] *Ibid*., p. 692.

[326] *Ibid*, p. 693.

[327] « Maintenant, à l'heure où les autres dorment, celui-ci est penché sur sa table, dardant sur une feuille de papier le même regard qu'il attachait tout à l'heure sur les choses, s'escrimant avec son crayon, sa plume, son pinceau, faisant jaillir l'eau du verre au plafond, essuyant sa plume sur sa chemise, pressé, violent, actif, comme s'il craignait que les images ne lui échappent, querelleur quoique seul, et se bousculant lui-même. », *ibid*, p. 693-694.

« Il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la *modernité* ; car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l'idée en question. »[328] Baudelaire lui-même ne cesse de se demander comment vivre, voir et retranscrire la modernité ; son œuvre entière contribue à définir ce terme qu'il a popularisé. Rappelons que le poète commence à écrire en tant que critique d'art et que l'admiration qu'il porte au travail (plus particulièrement aux dessins) de Constantin Guys – rencontré en 1859 – cristallise sa théorie de la modernité.

Le philosophe et théoricien allemand Hans Robert Jauss, dans son article « La "modernité" dans la tradition littéraire »[329] paru en Allemagne en 1974, rappelle que Baudelaire est l'héritier direct des romantiques des années 1830 et a été fortement influencé par le renversement de la définition du romantisme opéré par Stendhal. L'écrivain du *Rouge et le noir* considérait en effet que le romantisme ne marquait pas un temps précis, ni ne désignait les caractéristiques d'une époque donnée, mais se définissait comme la beauté présente et actuelle. Aussi celle-ci ne manque-t-elle pas d'être obsolète pour les générations futures… Cette lecture du romantisme ne s'oppose en rien au classicisme : toute œuvre classique a été romantique en son temps.

Jauss souligne que cette conception du romantisme reprend la fonction remplie à l'origine par le mot latin *modernus*, soit « manière d'être », dérivé lui-même de *modus*, la mode. Baudelaire, qui dénonce les pièges et les erreurs du romantisme, s'empare de la terminologie « moderne » pour désigner sa propre conception du beau – proche de celle du romantisme stendhalien. Dans le *Salon de 1848*, il fait d'ailleurs un même usage des deux termes :

> « Pour moi, le romantisme est l'expression la plus récente, la plus actuelle du beau. […] Qui dit romantisme dit art moderne, – c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimées par tous les moyens que contiennent les arts. »[330]

[328] *Ibid*, p. 694.

[329] JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception* (1972), trad. C. Maillard, Gallimard, Paris, 1978, p. 173-229.

[330] BAUDELAIRE, Charles, « Qu'est-ce que le romantisme ? », dans *Salon de 1846* (1846), repris dans *Œuvres complètes*, vol. II, *op. cit.*, p. 420-421.

Le mot « moderne » exprimerait l'idée que notre époque se fait d'elle-même, détachée, de par son caractère novateur, de l'idée de celle qui la précède. Mais si la modernité ne cesse de devenir sa propre antiquité, en se « démodant » à chaque génération, alors quelle sera la vraie nature – immuable – du beau ? Baudelaire pose précisément cette question dans son texte sur Constantin Guys. Il se demande comment le beau peut, comme le résume Jauss, « satisfaire aux exigences d'un idéal de nouveauté sans cesse renouvelé »[331]. Comment les œuvres, amenées à traverser les âges, manifestent-elles cette fugacité ? Une même beauté se déploie-t-elle dans les œuvres classiques et contemporaines ? Pour Baudelaire, celle-ci n'est autre que ce qui se reproduit éternellement – l'éternel dans l'instant. « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. »[332] De nature duelle, la beauté unit le fugitif et l'éternel. La mode, qui ne révèle pas un idéal intemporel, mais au contraire, incarne « l'idée que l'homme se fait du beau »[333], en son temps, et permet de plus à l'individu d'être semblable à ce qu'il « voudrait être »[334], illustre cette double nature de la modernité, ce mouvement jamais achevé et toujours renouvelé. D'après Jauss, cette conception de la modernité confond l'expérience esthétique et l'expérience historique : l'œuvre renvoie au spectateur la beauté de ce processus toujours inachevé. La mission de l'artiste est alors « de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire »[335]. Il est un chercheur, actif, à l'affût. Il doit trouver dans l'éphémère ce qui est impérissable et savoir l'incarner dans son œuvre qui traversera les âges. Ainsi, en guise d'exemple, les personnages représentés dans les travaux de Guys se doivent d'être vêtus à la mode de l'époque[336]. Le peintre va observer la

[331] JAUSS, Hans Robert, *op. cit.*, p. 216.

[332] *Ibid.*, p. 695.

[333] « L'idée que l'homme se fait du beau imprime dans tout son ajustement, chiffonne ou raidit son habit, arrondit ou aligne son geste, et même pénètre subtilement, à la longue, les traits de son visage. L'homme finit par ressembler à ce qu'il voudrait être. », BAUDELAIRE, Charles, « La Modernité », *op. cit.*, p. 684.

[334] *Ibid.*

[335] *Ibid.*, p. 694.

[336] « Ainsi M. G..., s'étant imposé la tâche de chercher et d'expliquer la beauté dans la *modernité*, représente volontiers des femmes très parées et embellies par toutes les pompes artificielles, à quelque ordre de la société qu'elles appartiennent. », *ibid.*, p. 719.

vie quotidienne qui lui est contemporaine et la retranscrire dans son œuvre. Amenée à devenir sa propre antiquité, la modernité « ne cesse de se redéfinir en opposition avec elle-même »[337]. Il y a donc dans cette définition de la modernité un élément transitoire, périssable, qui côtoie un autre, éternel et immuable, celui de son éternel renouvellement. La beauté intemporelle n'est que « l'idée du beau »[338] que se font les hommes dans un temps donné, qu'ils abandonnent aussi rapidement qu'ils l'ont conçue. Et si l'artiste est incapable de saisir l'élément transitoire dans la beauté éternelle, ses œuvres seront vaines et stériles[339].

Nous nous attardons sur cette lecture de la modernité chez Baudelaire car le poète paraît offrir une définition de la création artistique qui est toujours d'actualité. Le concept de modernité était apparu en littérature pour la première fois en 1822[340], mais c'est Baudelaire qui, dans « Le peintre de la vie moderne », offre la définition de ce qu'est aujourd'hui notre représentation de celle-ci. Il dessine avec ce texte la frontière entre deux conceptions, celle d'un monde passé et lointain et celle d'un monde qui nous est familier. Jauss lit même dans ce texte « l'émergence consciente d'une autre compréhension du monde »[341], ainsi que la possibilité d'envisager l'expérience esthétique qui lui est directement contemporaine (Jauss écrit en 1974).

De ce fait, nous pouvons poser la question : l'action furtive participe-t-elle d'une attitude moderne ? Lorsqu'Acconci s'engage dans une filature, il souligne la place de l'individu dans la société américaine et met en exergue les relations de pouvoir dans une ville

[337] JAUSS, Hans Robert, *op. cit.*, p. 218.

[338] *Ibid.*, p. 219.

[339] « Cet élément transitoire, fugitif, dont les métamorphoses sont si fréquentes, vous n'avez pas le droit de le mépriser ou de vous en passer. En le supprimant, vous tombez forcément dans le vide d'une beauté abstraite et indéfinissable, comme celle de l'unique femme avant le premier péché. », BAUDELAIRE, Charles, « La Modernité », *op. cit.*, p. 695.

[340] Selon le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, « modernité » est apparu dans *Les Mémoires d'outre tombe* de François René de Chateaubriand en 1848. Mais le terme apparaît déjà chez Balzac en 1822 dans la XIIe livraison des *Annales françaises des arts des sciences et des lettres*, à l'occasion de la sortie du *Centenaire* (28 déc. 1822). Voir VACHON, Stéphane, « Honoré de Balzac a inventé la modernité », dans LE HUENEN, Roland et OLIVER, Andrew (sld.), *Paratextes balzaciens. La Comédie humaine en ses marges*, Centre d'études du XIXème siècle Joseph Sablé, Toronto, 2007, p. 205-220.

[341] JAUSS, Hans Robert, *op. cit.*, p. 159.

telle que New York. L'artiste n'est plus un observateur ou un simple flâneur qui puise l'inspiration dans ce qui l'entoure ; il s'engage activement dans le monde. Il voyage « à travers *le grand désert* d'hommes »[342], s'installe là où « fourmille la vie »[343]. Il oscille de cette façon sans cesse entre le transitoire et le permanent. Fugitif, le geste qu'il produit disparaît comme il est apparu, à la manière de la beauté éternellement passagère propre à chaque époque. Mais en reproduisant un acte ordinaire et en l'arrachant à sa condition pour en faire un geste poétique, l'artiste saisit ce qu'il y a d'immuable dans la contingence.

Le philosophe Michel Foucault propose une interprétation de la modernité chez Baudelaire quelque peu différente de celle jusque-là évoquée. Son article « Qu'est-ce que les lumières ? » nous permet de préciser le rapport des actions furtives à la modernité. Publié dans le volume IV de *Dits et Écrits*[344] (recueil posthume d'entretiens et d'articles), ce texte, paru en anglais dix ans auparavant[345], reprenait en grande partie un cours au collège de France donné le 5 janvier 1983, auquel est ajoutée, pour la publication, une réflexion autour de la modernité chez Baudelaire. Le penseur pose la question de l'attitude philosophique à avoir face à cette modernité. S'il considère le poète français comme « une des consciences les plus aiguës de la modernité au XIXème siècle »[346], c'est cependant à partir du travail d'Emmanuel Kant qu'il aborde l'œuvre de Baudelaire. En effet, « Qu'est-ce que les Lumières ? » est un commentaire de l'opuscule du même nom (« Was ist Aufklärung ? ») de Kant, paru en 1784 dans la revue *Berlinische Monatschrift*, où le penseur allemand abordait la question de la relation de la philosophie avec le présent. Le présent n'est ni un moment de l'ère mondiale, ni un point de transition pour un monde nouveau ; il est analysé pour lui-même[347].

---

[342] BAUDELAIRE, Charles, « La Modernité », *op. cit.*, p. 692.

[343] *Ibid.*, p. 693.

[344] FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce que les Lumières ? » (1984), dans *Dits et écrits, 1954-1988*, vol. IV, nrf, Gallimard, Paris, 1994, p. 562-584.

[345] Id., « What is Enlightenment? », *Rabinow* (P.), éd., *The Foucault Reader*, Pantheon Books, New York, 1984, p. 32-50.

[346] Id., « Qu'est ce que les lumières ? », *op. cit.*, p. 568.

[347] Fabienne Brugère, dans son étude de la modernité chez Foucault et Baudelaire, l'explicite parfaitement en ces termes : « À partir de Kant, le présent est analysé pour la première fois en lui-même, à partir de la nouveauté qu'il introduit, maintenant ou aujourd'hui […]. Ce qui définit l'actualité du présent, c'est la teneur interne du maintenant, l'analyse de l'élément distinctif auquel j'appartiens. Savoir, c'est savoir ce qui fait l'événement ou encore ce qui survient comme un moment, un instant

Ce texte de Kant permet à Foucault de penser la forme moderne du rapport au présent en posant la question « Qu'est-ce que notre actualité ? ». Il analyse en premier lieu l'émergence de la question du présent dans la philosophie depuis l'*Aufklärung*, sous ses aspects politiques, philosophiques et éthiques. La modernité lui apparaît plus comme une attitude que comme une période de l'histoire. Elle est « […] un mode de relation à l'égard de l'actualité ; un choix volontaire qui est fait par certains ; enfin, une manière de penser et de sentir, une manière aussi d'agir et de se conduire qui, tout à la fois, marque une appartenance et se présente comme une tâche »[348]. Baudelaire s'impose alors à Foucault ; la modernité chez le poète n'est pas une rupture dans la tradition mais bien une attitude que l'on adopte face à celle-ci. Il ne s'agit donc pas de se contenter de « reconnaître et d'accepter ce mouvement perpétuel »[349] qu'incarne la modernité pour le poète, au contraire, il faut adopter une position volontaire qui « […] consiste à ressaisir quelque chose d'éternel qui n'est pas au-delà de l'instant présent, ni derrière lui, mais en lui »[350]. Ainsi la modernité serait l'attitude optée qui permet de saisir l'éternel dans le fugitif, l'« "héroïque" dans le moment présent »[351]. Foucault relève que cette héroïsation est ironique ; il ne s'agit pas de sacraliser ou recueillir l'instant pour le conserver ou le prolonger, ni de flâner dans le présent pour en cueillir les incongruités. Il s'agit de dire le réel tout en le dépassant, d'exprimer le présent comme lieu possible d'une autre pensée. Face à la conscience du transitoire, du fugitif, du contingent, l'homme moderne est en mouvement ; son attitude de recherche est active, acharnée, en vue d'imaginer le présent autrement.

Or n'est-ce pas ce qui est justement à l'œuvre avec *Following Piece* ? Loin de sacraliser un geste en le figeant (*a priori*), Acconci poursuit activement des inconnus. Que cherche-t-il ? En redoublant les déplacements des individus suivis, en réalisant lui-même une série de gestes quelconques et éphémères (marcher, prendre le métro), en leur ôtant leur

---

auquel on donne un nom, un sens, une structure, l'*Aufklärung* pour Kant. », BRUGERE, Fabienne, « Foucault et Baudelaire. L'enjeu de la modernité », dans MOREAU, Pierre-François (sld), *Lectures de Michel Foucault*, vol. III, éd. ENS, Lyon, 2003, p. 80-81.

[348] FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce que les Lumières ? », *op. cit.*, p. 568.

[349] *Ibid.*, p. 569.

[350] *Ibid.*

[351] *Ibid.*

valeur instrumentale (rentrer chez soi par exemple), ne saisit-il pas de la sorte quelque chose de commun et d'intemporel dans la fugacité de ces déplacements urbains ? Ne crée-t-il pas là une attitude poétique ? Ne transforme-t-il pas ces actions banales en autre chose, les rendant « plus que naturelles », « plus que belles »[352] ? Foucault précise que le présent doit être sans cesse imaginé différemment qu'il n'est, « en le captant dans ce qu'il est »[353]. Acconci adopte des attitudes banales et épouse le mouvement d'autrui pour en faire un geste artistique. Il saisit ainsi le présent dans son accomplissement même. Il peut alors l'imaginer autrement, peut-être pour le dépasser. Il s'agirait, comme le décrit Foucault, d'« […] un exercice où l'extrême attention au réel est confrontée à la pratique d'une liberté qui tout à la fois respecte ce réel et le viole »[354]. En effet, le jeune poète porte une attention particulière au réel, aux mouvements de foule, aux déplacements des individus, à la vie urbaine qu'il épouse et dans laquelle il s'inscrit. Il confronte très directement sa liberté en tant qu'artiste à un réel policé. Il teste les limites possibles de la création, « viole » l'intimité des personnes suivies, n'hésite pas à tromper le « réel » en s'imposant une attitude artificielle, sans prévenir personne.

Foucault ajoute enfin une autre perspective à la modernité telle qu'envisagée par Baudelaire ; la modernité n'est pas simplement une attitude face au présent, mais également face à soi-même :

> « Être moderne, ce n'est pas s'accepter soi-même tel qu'on est dans le flux de moments qui passent ; c'est se prendre soi-même comme objet d'une élaboration complexe et dure – ce que Baudelaire appelle, selon le vocabulaire de l'époque, le "dandysme". »[355]

Être moderne est un exercice personnel de construction de soi. Ne pas s'accepter soi-même tel que l'on est, soumis à la mode, forgé par notre époque, mais chercher à s'inventer soi-même ; voici l'attitude d'Acconci avec *Following Piece*. Bien qu'il affirme vouloir quitter

[352] « Et les choses renaissent sur le papier, naturelles et plus que naturelles, belles et plus que belles, singulières et douées d'une vie enthousiaste comme l'âme de l'auteur. », BAUDELAIRE, Charles, « L'Artiste, homme du monde (…) », *op. cit.*, p. 693.

[353] FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce que les Lumières ? », *op. cit.*, p. 570.

[354] *Ibid.*

[355] *Ibid.*

sa subjectivité, il est, nous l'avons dit, à la recherche de lui-même. D'après l'interprétation de Foucault, telle serait l'attitude du dandy baudelairien.

L'étymologie même du mot « dandysme » reste assez floue[356], mais nous pouvons avancer avec certitude que le terme ne se réduit pas à désigner les manières d'un « élégant » simplement soucieux de recherches vestimentaires. Jules Barbey D'Aurevilly, dans son ouvrage consacré au premier dandy, « Du Dandysme et de George Brummell » (1845), s'oppose à toute définition réductrice du dandysme :

> « Ceci est presque aussi difficile à décrire qu'à définir. Les esprits qui ne voient les choses que par leur plus petit côté ont imaginé que le dandysme était surtout l'art de la mise, une heureuse et audacieuse dictature en fait de toilette et d'élégance extérieure. Très certainement c'est cela aussi ; mais c'est bien davantage. Le dandysme est toute une manière d'être, et l'on n'est que par le côté matériellement visible. C'est une manière d'être, entièrement composée de nuances »[357].

Historiquement datée, cette figure est née en Angleterre à la fin du XVIIIème siècle avec George Bryan Brummell. Roturier, il a pourtant su imposer sa supériorité distinguée et la subtilité de son esprit dans la haute société. Loin des figures excentriques dont l'Angleterre raffolait, Brummel se distinguait par l'ascèse de son attitude et, notamment, de son habillement. Comme le racontent Laurent Boüexiere et Patrick Favardin dans leur ouvrage consacré à la figure du dandy, il a été l'incarnation des bonnes manières, tout en retenue et en distinction. Brummel « se singularisait par sa sobriété. Il ne devait pas se faire remarquer »[358].

Il est particulièrement intéressant de noter que l'homme qui représente pour Baudelaire le premier héros des temps modernes mettait un soin tout particulier à « ne pas se

---

[356] Pour certains il s'agit d'une reprise du mot français « dandin », ou du nom de la monnaie « dandripa » qui avait cours sous Henri VII (voir BOÜEXIERE, Laurent, FAVARDIN, Patrick, *Le Dandysme*, La manufacture, Lyon, 1988, p. 22). Pour d'autres, « dandy » serait un mot-valise formé du prénom Andy et du verbe *dandle*, qui dériverait d'une ballade écossaise dont les paroles stipulaient « *Andy is dandeling* » (voir SCHIFFER, Daniel Salvatore, *Oscar Wilde - Splendeur et misère d'un dandy*, Editions de La Martinière, 2014).

[357] BARBEY D'AUREVILLY, Jules, *Du Dandysme et de George Brummell*, (1845), dans *Œuvres romanesques complètes*, vol. II, Bibliothèque de la Pléiade, nrf, Gallimard, 1966.

[358] BOÜEXIERE, Laurent, FAVARDIN, Patrick, *op. cit.*, p. 29.

faire remarquer ». N'est-ce pas en effet le principe fondateur de l'action furtive ? Agir sans être remarqué ? Acconci ne doit pas être perçu par les personnes suivies ; de même en est-il d'Alÿs lorsqu'il suit des personnes qui lui ressemblent. Leurs actions ne s'opposent pas frontalement aux normes, elles restent discrètes, infimes ; pas de scandales ou d'actes spectaculaires mais une insertion dans le réel. Cette attitude est particulièrement proche du dandysme décrit par Barbey d'Aurevilly, qui l'oppose à l'excentricité. Pour lui, le dandy « se joue de la règle et pourtant la respecte encore. Il en souffre et s'en venge tout en la subissant ; il s'en réclame quand il y échappe »[359]. Ce double caractère est commun aux actions furtives ; agir dans la rue en optant pour des gestes qui s'insèrent dans la norme afin de ne pas être remarqués, sortir dans l'espace public pour fuir la facticité du champ de l'art, mais pourtant s'en réclamer… Ici se situe le paradoxe de l'action furtive que nous analyserons tout le long de notre travail.

Les artistes qui posent des gestes furtifs et ces figures d'un autre siècle que sont les dandys ont en commun de ne pas s'accepter tels qu'ils sont[360] ; s'ils respectent les règles, ils en jouent aussi, et refusent le diktat de l'époque à laquelle ils appartiennent[361]. Foucault le précise : être moderne c'est s'envisager soi-même comme objet à transformer, c'est s'élaborer soi-même. Acconci ne fait pas autre chose lorsqu'il quitte la page pour embrasser le

[359] BARBEY D'AUREVILLY, Jules, *op. cit.*, p. 675-676.

[360] Un autre point, sur lequel nous ne nous attardons pas, est que, selon Baudelaire, l'apparition du dandysme correspond au moment de la transformation de la société européenne au XIXème siècle, telle que nous l'avons déjà décrite avec l'émergence d'un capitalisme libéral. « Le dandysme apparaît surtout aux époques transitoires où la démocratie n'est pas encore toute-puissante, où l'aristocratie n'est que partiellement chancelante et avilie. […] Le dandysme est le dernier éclat d'héroïsme dans les décadences. » (BAUDELAIRE, Charles, « Le Dandy », dans *Le Peintre de la vie moderne*, *op. cit.*, p. 711). Or, nous le verrons, lorsqu'Acconci réalise *Following Piece*, les États-Unis sont dans une période particulièrement agitée sur les plans politiques et sociaux.

[361] Le philosophe italien Giorgio Agamben établit une autre corrélation entre Baudelaire et le dandy, liée cette fois-ci à l'objet comme marchandise et à l'artiste comme « rédempteur des choses ». S'appuyant sur la théorie de Karl Marx selon laquelle « aucun objet ne peut revêtir de valeur s'il est utile », Agamben démontre que le poète et le dandy cherchent à dépasser la marchandise, non pas en revenant à sa valeur d'usage, mais en l'abolissant comme marchandise même. « De même que le sacrifice rend au monde sacré ce que l'usage servile a dégradé et rendu profane, de même la transfiguration poétique arrache l'objet tant à la jouissance qu'à l'accumulation pour lui rendre son statut originel. C'est pourquoi Baudelaire voyait une grande analogie entre l'activité créatrice et le sacrifice, entre "l'homme qui chante et l'homme qui sacrifie" […]. » Afin de transformer en vérité le « mensonge de la marchandise », poète et dandy doivent l'arracher au quotidien, la mettre « hors d'atteinte ». Ainsi la théorie de l'art pour l'art serait plutôt celle de la « destruction de l'art pour et par l'art. », AGAMBEN, Giorgio, *Stanze, Parole et fantasme dans la culture occidentale* (1981), trad. Y. Hersant, Payot & Rivages, Paris, 1998.

mouvement de la foule new-yorkaise ; en effet, il désire par là sortir de lui-même, quitter sa propre subjectivité en épousant la différence. Se détacher de soi-même permet alors de voir et penser autrement qu'on ne le fait habituellement. Comme nous l'avions noté plus haut, *Following Piece* n'est pas centré sur la personnalité de l'artiste ; ce n'est pas lui-même qu'Acconci souhaite étudier mais le système dans lequel s'inscrivent les corps, et cette recherche passe par la transformation de soi. Sans envisager les artistes qui accomplissent des actions furtives comme des dandys, nous pouvons voir dans l'attitude de cette figure surannée une forme d'archéologie des gestes qui nous intéressent, en décelant chez les uns comme chez les autres une même attitude active, une même « esthétique de l'existence ». Comment ne pas tracer une généalogie entre l'action d'Alÿs – qui déambulait dans les rues de Mexico en traînant derrière lui un jouet en forme de chiot, aimanté et à roulettes[362] – et ces personnages du XIXème siècle pour qui, comme le raconte Benjamin, « il était élégant d'emmener une tortue quand on allait se promener »[363] ? Est à l'œuvre ici la même perte volontaire de temps, la même recherche non productive destinée à s'opposer à la rentabilité d'un monde capitaliste en plein effervescence, le même jeu dans la règle pour mieux la détourner, la même ascèse dans l'existence. Pour s'accomplir, le dandy se soumet à des règles strictes qu'il élabore, « seul moyen qu'il possède pour détruire le réel et vivre dans l'espace de son mythe »[364]. Pareillement, les artistes qui accomplissent des actions furtives s'imposent une forme de discipline, d'ascétisme à travers des protocoles qu'ils réalisent : suivre tous les jours durant 23 jours une personne dans la rue jusqu'à ce qu'elle entre dans un lieu privé, mais également toucher mille personnes[365], suivre un inconnu qui vous ressemble jusqu'à ce que vos pas se confondent[366], faire trente-trois fois le tour de l'île d'Yeu[367]... L'accomplissement de l'œuvre a dès lors un impact sur la vie ; les artistes se transforment eux-mêmes.

[362] *The collector*, Mexico, 1991.

[363] BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIXème siècle : le livre des passages*, les éd. du Cerf, Paris, 1990, p. 441.

[364] BOÜEXIERE, Laurent, FAVARDIN, Patrick, *op. cit.*, p. 15.

[365] BORSATO, Diane, *Touching 1000 people*, Montréal, Toronto, 2003. Voir p. 12.

[366] ALŸS, Francis, *The Doppelgänger*, Mexico, 1999. Voir p. 82.

[367] BRÉMAUD, Élodie, *33 tours*, 2012. Voir p. 441.

Foucault nomme cette attitude un « *êthos* philosophique »[368] ; elle est à comprendre comme une forme d'ontologie de nous-mêmes. Il s'agirait de n'avoir de cesse d'interroger « notre être historique », puisque la modernité est « un type d'interrogation philosophique qui problématise à la fois le rapport au présent, le mode d'être historique et la constitution de soi-même comme sujet autonome »[369]. Foucault y insiste ; la réactivation toujours renouvelée de cette attitude constitue la modernité et cette position expérimentale est « une épreuve historico-pratique des limites que nous pouvons franchir », un « travail de nous-mêmes sur nous-mêmes en tant qu'êtres libres »[370]. Les artistes qui décident de s'engager dans une action furtive s'affranchissent (semble-t-il) de toute contrainte liée au champ de l'art : ils agissent quand ils le souhaitent, sans public et sans moyens, et ne cessent d'expérimenter leur propre liberté de création. L'événement historique que représente la modernité n'est plus seulement politique, philosophique ni éthique, comme l'envisageait Kant, mais devient esthétique, grâce à la perception qu'en a Baudelaire. Fabienne Brugère nomme cette attitude active une « esthétique de l'existence » :

> « Le travail sur soi, qui astreint le créateur non seulement à la production d'œuvres mais aussi au souci de soi, redouble l'acte esthétique par un acte éthique ou plus précisément par une esthétique de l'existence. »[371]

En jouant de l'« indiscernabilité »[372] propre à l'esthétique des gestes ordinaires, mais surtout en s'imposant une forme d'ascétisme au nom de principes supérieurs à la vie quotidienne, les artistes sont travaillés par l'art, jusqu'aux confins de leur vie personnelle. La beauté duelle propre à la modernité est saisie dans leur propre existence, dans leur actualité et leur inscription dans une temporalité qui les dépasse, ainsi que nous le verrons plus loin. C'est

[368] FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce que les Lumières ? », *op. cit.*, p. 571.

[369] *Ibid.*

[370] *Ibid.*, p. 575.

[371] BRUGERE, Fabienne, « Foucault et Baudelaire. L'enjeu de la modernité », dans MOREAU, Pierre-François, *op. cit.*, p. 92.

[372] Nous avons donné la définition de ce terme dans l'introduction. Voir FORMIS, Barbara, *Esthétique de la vie ordinaire*, *op. cit*., p. 154.

une véritable recherche active qui est à l'œuvre, envisagée « comme une ascèse, un exercice de soi, dans la pensée »[373].

Baudelaire a permis d'envisager la modernité comme une posture esthétique, une attitude active vis-à-vis du présent et de soi-même. Or quel est le lieu de cette transformation ? Il ne paraît pouvoir être que celui de l'art :

> « Cette héroïsation ironique du présent, ce jeu de la liberté avec le réel pour sa transfiguration, cette élaboration ascétique de soi, Baudelaire ne conçoit pas qu'ils puissent avoir leur lieu dans la société elle-même ou dans le corps politique. Ils ne peuvent se produire que dans un lieu autre que Baudelaire appelle l'art. »[374]

Baudelaire annonce que la modernité est constituée de transitoire et d'immuable, chacune étant « la moitié de l'art ». L'art est le lieu où peuvent se rencontrer les contraires, afin d'incarner une beauté duelle, où s'incarne l'éternel dans le présent, tant dans la production artistique que dans le souci de soi. Or les artistes furtifs également se réclament de l'art – ce qui nous permet d'avoir accès à eux et de les analyser ici.

Ainsi, l'artiste avec Poe et Acconci n'est plus séparé du monde, à l'abri derrière la fenêtre du café ; il fait partie du monde. Il n'est plus seulement celui qui observe, mais celui qui subit la force inhérente de l'autre au point d'être entraîné par celle-ci. Il expérimente la force de l'altérité jusqu'à effacer sa propre personne, peut-être pour mieux s'inventer soi-même. En répétant tous les jours ses filatures, il cherche sûrement la réponse à une énigme : qu'est-ce qui pousse tous ces individus dans la rue, qu'est-ce qui les amène à se déplacer, quelle force cinétique les emporte ? *The Following Piece* est déterminée par l'addition de subjectivités d'inconnus choisis au hasard. Par la somme des actions, ce n'est pas lui-même

[373] DAVIDSON, Arnold I., introduction à la troisième partie « Le gouvernement de soi et des autres », dans FOUCAULT, Michel, *Philosophie, anthologie*, Gallimard, Paris, 2004, p. 664.

[374] FOUCAULT, Michel, *op. cit.*, p. 571.

qu'Acconci cherche à atteindre, mais un modèle[375]. Il tente de tracer les contours d'un archétype, les relations avec le système dans lequel il s'insère, jusqu'à s'y fondre.

Acconci a réalisé *Following Piece* en 1969 à New York ; cette œuvre est une des premières actions que nous ayons identifiées où l'artiste revendique explicitement d'agir sans vouloir être perçu. Cette action furtive, qui manifeste une attitude active de transformation de soi et de confrontation à l'altérité, paraît s'offrir comme une tentative de résolution de la question énoncée par Perreault : comment vivre en ville, ce paradigme de la modernité ? Les actions furtives posent de façon globale la question de la vie en société. En agissant en secret elles questionnent la place de l'individu dans un espace dicté par les rapports monétaires et concurrentiels, organisé selon une rationalité marchande, où l'homme expérimente plus violemment qu'ailleurs sa liberté individuelle nouvelle, mais dans une solitude absolue. Quelles étaient les spécificités du contexte new-yorkais dans lequel s'est inscrite *Following Piece* ? Plus généralement, quels enjeux le festival « Street Works » (au cours duquel l'œuvre a été accomplie) a-t-il soulevés ?

[375] « Mais l'action a été réalisée non pas comme une activité privée (il n'y avait aucune notation de mes interprétations, de mes sentiments, de mon expérience subjective) mais comme un exemplaire, un modèle », [« But the action was done not as a private activity (there was no notation made of my interpretations, my feelings, my subjective experience) but as an exemplar, a model ».], ACCONCI, Vito, *Vito Acconci A retrospective* (…), *op. cit.*, p. 10. Nous traduisons.

II. Genèse de l'action furtive : les « Street Works ». Soulever les paradoxes

Le glissement de la page à la foule n'est pas le fait d'un poète isolé ; *Following Piece* s'inscrit dans une série d'événements nommés « Street Works » qui a impliqué des centaines de personnes. Ces « Street Works » se présentent comme un laboratoire d'actions furtives, une série d'expérience qui a posé aux organisateurs et aux artistes toutes les questions propres à l'objet de notre étude. Organisés par John Perreault, la poétesse Hannah Weiner et la peintre Marjorie Strider, proches de Vito Acconci, les « Street Works » se sont déroulés dans les rues du sud de Manhattan, de mars à décembre 1969[376]. Il est difficile de généraliser les propositions qui y ont été faites et d'en proposer une définition. Dans un article de 1970, Perreault revient sur ces événements et reconnaît : « Les problèmes critiques soulevés par les Street Works sont énormes. C'est une forme trop nouvelle et trop vitale pour permettre des définitions définitives »[377]. Néanmoins les différentes occurrences nous permettent de soulever nombre d'enjeux communs avec les actions furtives. Les organisateurs, emportés par un vent contestataire, ont souhaité faire de la rue le lieu potentiel de l'art, jusqu'à sa disparition. Mais ils ont dû faire face très rapidement à l'insatisfaction du public de ne pouvoir « tout voir » et à la frustration des artistes de n'être pas vus. La question de l'indiscernabilité s'est posée très tôt. De plus, en agissant sans demander aucune autorisation et sans prévenir quiconque, les artistes se sont heurtés frontalement aux règles qui régissent

[376] « Street Works I » : 24h du 15 mars 1969, block dessiné par Madison, 5ème et 6ème avenues, 42èmejusqu'à la 52ème rues. « Street Works II » : entre 17h et 18 heure le 18 avril, block formé par les 5ème et 6ème avenues et les 13ème et 14ème rues. « Street Works III » : 25 mai, de 9h à minuit, de Prince Street à Grand street, de Wooster Street à Greene street. « Street Works IV » : 23 jours, du 2 octobre au 25 octobre 1969, vernissage le 2 octobre au n° 41 de la 65ème rue (Architectural League of New York). « Street Works V » : une heure, de 14 heure à 15 heure, l'après midi du 21 décembre 1969, 3ème avenue, entre la 13ème et la 14ème rue. « Street Works VI » fut un peu différent, et eut lieu le 21 mars 1970 dans l'après midi, dans le monde entier. Le nombre de participants varia selon les événements : de vingt pour la première édition, 39 furent annoncés pour la seconde – mais un plus grand nombre participa semble-t-il puisque Kaltenbach ramena ses quelques 120 étudiants de la School for Visual Art –, sept-cents invitations furent envoyées pour la troisième occurrence, avant de redescendre à seulement onze artistes invités pour « Street Works IV ». Nous ne connaissons pas le chiffre pour « Street Works V » ni pour « Street Works VI », dont les noms des participants ne sont pas mentionnés sur l'annonce de la manifestation.

[377] (« The critical problems raised by Street Works are enormous. It is too new and too vital a form to allow definitive definitions. »), PERREAULT, John, « Critique, Street Works » (1970), repris dans PERREAULT, John et COLLISCHAN, Judy, *In plain Sight: Street Works and Performances, 1968-1971*, catalogue d'exposition (THELAB, Belmar, 2008), THELAB, Belmar, 2008, n. p. Nous traduisons.

l'espace public. Ces tensions entre invisibilité et reconnaissance, légalité et illégalité, sont aussi celles qui sous-tendent les actions furtives et chaque édition des « Street Works » permet de dégager une facette des problématiques liées à la furtivité.

A/ Les « Street Works ». Sortir l'art dans la rue, New York, 1969

a) Un Vent contestataire : sortir dans la rue

En mai 1969, John Perreault raconte dans *Village Voice* comment le projet « Street Works » a vu le jour :

> « En février dernier Hannah Weiner, Marjorie Strider et moi-même avons découvert que nous pensions tous à faire sortir notre art dans la rue. Il est curieux que l'idée soit arrivée simultanément […]. L'été dernier Hannah Weiner, Michael Benedikt et moi-même avons fait "Street Poetry Event" dans la 26ème rue ouest, pour un public invité. Cependant, la différence cette fois-ci allait être de s'adresser à un public non invité, à quiconque se trouverait être dans un secteur particulier à un moment particulier. Au lieu de prendre "le non-art" et le placer dans un contexte artistique, nous avons voulu prendre l'art et le mettre dans un contexte "non-artistique". L'artiste - écrivain Eduardo Costa et les poètes Vito Hannibal Acconci et Bernadette Mayer étaient très enthousiastes envers cette idée et se sont joints au groupe. "Groupe" cependant ne semble pas suffisamment informel : tout ce que nous avons fait a été de décider d'un horaire et d'un lieu et d'inviter autant de personnes que nous pouvions contacter. »[378]

[378] (« Last February Hannah Weiner, Marjorie Strider and I discovered that we were all thinking in terms of bringing our art out into the street. It is peculiar that the idea occurred simultaneously […]. Last summer Hannah Weiner, Micheal Benedikt and I did Street Poetry Event on West 26 street for an invited audience. The difference this time, however, would be that the art would be for an uninvited audience, whoever happened to be in a particular area at a particular time. Instead of taking "non-art" and placing it in an art context, we wanted to take art and put it into a "non-art" context. Writer-artist Eduardo Costa and poets Vito Hannibal Acconci and Bernadette Mayer were very enthusiastic about the idea and were added to the

Organisée de manière spontanée, la série de « Street Works » est en partie influencée par les pratiques artistiques des organisateurs eux-mêmes qui, depuis quelque temps, réalisaient des lectures dans les espaces publics, à l'attention d'un public invité. Ils refusent d'ériger le geste ordinaire au rang d'art en le reproduisant dans des cadres artistiques ou sur une scène de théâtre ; au contraire, ils souhaitent exécuter des gestes artistiques dans un contexte quotidien, pour, de plus, s'adresser directement aux passants new-yorkais. Le titre de l'événement met en avant l'importance d'investir un espace public non dédié à l'art, pour y faire des « travaux de rue ». Il ne s'agit plus de produire des « *works of art* », soit des œuvres d'art, mais des travaux dont la rue est partie intégrante. Cette terminologie peut-être également utilisée en anglais pour designer le travail social (les *streetworkers*[379]) ou les trafics illégaux. Ce terme a semble-t-il été trouvé par Perreault :

> « Qui a inventé quoi ? Hannah Weiner a pris en charge le premier Street Works en face de son *loft* de la 26ème rue-est, bien que j'aie moi-même inventé le terme. […] Mais nous avons tous travaillé ensemble et nous nous sommes influencés les uns les autres. » [380]

Il s'affirme également comme le théoricien du groupe, au travers de son activité de critique d'art au sein du *Village Voice*. Il y raconte les différentes occurrences des événements et contribue ainsi à les diffuser. Le désir de mettre l'art dans un contexte « non artistique » s'inscrit dans une époque de revendications particulièrement vives à l'encontre des institutions muséales et du marché de l'art. Perreault a cofondé, trois mois avant les « Street Works », The Art Workers' Coalition[381]. Cette organisation dont le nom rappelle la notion de travail, mais cette fois clairement identifiée au champ de l'art, a vu le jour suite à un

---

group. "Group", however, does not sound casual enough: all we did was to decide upon a time and place and invite as many people as we could get in touch with. »), Id., « Free Art », *The Village Voice*, 1er mai 1969, p. 14-15. Nous traduisons.

[379] Notons également la quasi homophonie avec *streetwalkers*, terme utilisé pour nommer les prostituées qui battent le pavé.

[380] (« Who invented what? Hannah Weiner commandeered the first Street Works in front of her loft on West 26th Street, although I myself invented the term. […] But we all worked together and influenced one another. »), PERREAULT, John, dans PERREAULT, John et COLLISCHAN, Judy, *op. cit.*, n. p. Nous traduisons.

[381] Pour plus d'informations sur le groupe voir Id., « Outside the Museum », *The Village Voice*, 6 mars 1969, p. 13 et BRYAN-WILSON, Julia, *Art Workers: Radical Practice in the Vietnam War Area*, Berkley, University of California Press, 2009.

événement intervenu au sein de l'exposition réalisée par Ponthus Hultén au Musée d'art moderne de New York en 1968, « The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age ». Au cours de cette exposition, l'artiste Vassilakis Takis s'est opposé farouchement à ce que son œuvre *Tele-sculpture* (1960) soit montrée car le protocole qu'il avait mis en place pour son installation n'avait pas été respecté. Bien que l'œuvre soit la propriété du musée, il décide en janvier 1969, avec l'aide de quelques amis, de la retirer des cimaises. Cet événement montre l'importance croissante pour les artistes de garder la main sur les conditions de monstration de leurs œuvres. Comme le relève Pauline Chevalier, dans sa thèse dédiée aux espaces alternatifs new-yorkais :

> « L'on assiste ici à un retour sur plusieurs siècles d'un accord tacite entre l'artiste et son mécène, commanditaire, acheteur, qui voudrait que l'œuvre finie, vendue, soit libre de son trajet à travers les personnes et les ans. Le tract distribué à l'occasion affirmait ainsi à propos de l'événement : "Il s'agit de la première action d'une série contre l'inertie des politiques des musées d'art à travers le monde. Unissons-nous, les artistes avec les scientifiques, les étudiants avec les travailleurs, pour changer ces situations anachroniques en centres d'informations pour toutes les activités artistiques." »[382]

Ce tract se situe dans la mouvance des revendications étudiantes et sociales de l'époque (« unissons-nous »). Suite à cet événement au Musée d'art moderne, des débats sont organisés au Chelsea Hotel afin de soulever plus généralement la question des responsabilités politiques et sociales de la communauté artistique. S'y retrouvent entre autres Takis bien entendu, mais également l'artiste allemand conceptuel Hans Haacke, le critique d'art Willoughby Sharp, l'artiste affilié au minimalisme Carl André, l'artiste impliquée dans les « Street Works » Rosemarie Castoro, la critique d'art Lucy Lippard et Perreault lui-même. Sans vocation pérenne mais dans un désir commun de se rassembler pour agir au sein du monde de l'art et de la société en général, l'Art Workers' Coalition lutte contre les dérives institutionnelles du monde de l'art et cherche à définir un nouveau statut de l'artiste. Au sein du groupe, l'activité artistique est réévaluée, redéfinie, une nouvelle législation sur la

[382] CHEVALIER, Pauline, *Les Pratiques artistiques des espaces alternatifs à New York Downtown, 1969-1980*, thèse d'état sous la direction de DE CHASSEY, Eric, Université François Rabelais de Tours, 2010, p. 47. Elle cite un tract : ANONYME, trad. P. Chevalier, tract, archives de l'Art Workers Coalition, Archives de l'art américain, Smithsonian Institution, Washington D.C.

diffusion, la vente et l'exposition des œuvres est revendiquée et le fonctionnement des conseils d'administration des musées est largement critiqué[383]. Les artistes demandent à être plus présents au sein d'institutions qui, quant à elles, doivent faire preuve de plus de transparence. Des manifestations sont organisées devant les principaux musées de la ville de New York, et plus particulièrement face au MoMA. Enfin, les artistes s'engagent plus largement contre la guerre du Viet Nam et pour la défense des droits civiques.

Les « Street Works » commencent trois mois après la fondation de l'Art Workers' Coalition et paraissent être une réponse aux revendications défendues au sein de la société en général et dans ce groupe de pensée en particulier. Nous verrons tout au long de notre travail combien l'action furtive est également une forme de résistance face à l'état de la société dans laquelle les artistes agissent, et comment ces derniers cherchent des moyens de se désaliéner du pouvoir dominant. Dans le cas des artistes participant aux « Street Works », ils s'inscrivent dans un contexte sociopolitique américain profondément marqué par le conflit au Vietnam et une remise en cause de la politique autoritaire du gouvernement.

> « La contestation la plus radicale, qui s'attaque aux valeurs sur lesquelles repose l'ensemble de la politique des États-Unis, vient en fait de la société américaine elle-même, confrontée à l'une des crises les plus graves de son histoire : la guerre du Vietnam. »[384]

Suite aux accords de Genève en 1954, qui mettent un terme à la présence coloniale française en Indochine, le Vietnam a été partagé en deux : au Nord, les communistes dirigés par Hô Chi Minh, au sud, les américains, qui installent Ngo Dinh Diem au pouvoir. Cette décisions s'inscrit dans la volonté générale de lutter contre l'influence communiste mais contribue à soutenir un régime dictatorial. S'ensuit la guerre la plus longue et la plus impopulaire de l'histoire des États-Unis. 184 000 soldats sont envoyés sur place en 1965. Le

[383] Voir « Art Workers' Coalition: Revendications » (1970), trad. C. Bounay, dans HARRISON, Charles, WOOD, Paul (sld), *Art en théorie 1900-1990, une anthologie* (1992), Hazan, Paris, 1997, p. 982-984. On y trouve des revendications concernant les musées en général (conseil d'administration des musées constitué par un tiers d'artistes ; gratuité et décentralisation des musées ; départements consacrés aux artistes noirs et portoricains ; égale représentation des deux sexes ; répertoire public des artistes) et d'autres à propos de l'amélioration de la situation financière des artistes (revenu minimum garanti pour tous ; droits de diffusion et pourcentage prélevé sur la revente d'une œuvre reversés à l'artiste ; création d'un fond de dépôt…).

[384] JEANNESSON, Stanislas, *La Guerre froide*, La Découverte, Paris, 2002, p. 73.

chiffre ne cesse d'augmenter, jusqu'à atteindre 543 000 en 1969. 2,7 millions d'américains au total auront servi au Vietnam. La guerre, qui a provoqué des centaines de milliers de morts, ne prend fin qu'en 1975, avec la victoire des communistes. Largement médiatisé, ce conflit nourrit les passions contestataires et fait perdre aux USA une grande partie de leur prestige. Surtout, les citoyens n'ont plus confiance en leurs dirigeants : pendant des années, les forces d'état major annonçaient la victoire. L'offensive générale lancée par le Viêt-Cong lors de la fête du Têt (le nouvel an vietnamien) le 30 janvier 1968 marque un choc profond. Si l'offensive est repoussée, les opposants remportent une victoire psychologique : le monde entier prend conscience de l'horreur de cette guerre et du manque de crédit du régime sud-vietnamien. Une grande majorité d'américains ont alors le sentiment d'avoir été floués. Le 31 mars, le président Lindon B. Johnson annonce le rapatriement d'une partie des troupes ; une victoire paraissait impossible.

Cette politique est largement décriée par la génération des *baby boomers*, qui n'avaient connu ni la crise ni la guerre, et qui arrivent sur les campus universitaires « au moment où la lutte des afro-américains atteignait son paroxysme et où s'amplifiait une sale guerre en Asie »[385]. Choqués, ils se rebellent et marquent la seconde moitié des années 1960 de l'élan de leur double mouvement sociopolitique et culturel.

> « Au conformisme compassé, puritain, petit bourgeois des fifties et à leurs quelques *beatniks* intellectuels et moroses succédait un individualisme protestataire, vigoureux, décontracté, joyeux, tout à la fois hédoniste et idéaliste. »[386]

Le mouvement étudiant (le *Movement*) apparaît aux alentours de 1964, voit son paroxysme à la fin de la décennie et s'éteint en 1972 avec la fin de la Guerre du Vietnam et la récession. Mais avant même que « les campus ne se mobilisent contre la guerre, certains étudiants dénonçaient déjà l'*Establishment*, le système, et particulièrement universitaire »[387]. Dès 1965 des *teach in* (séminaires) contre la guerre d'Indochine sont organisés et, en mai 1971, 250 000 personnes se réunissent à Washington. La contestation du conflit est la première des revendications mais les étudiants sont sensibles à toutes les causes progressistes.

[385] VINCENT, Bernard, *Histoire des États-Unis*, Flammarion, Paris, 2012, p. 357.

[386] *Ibid.*, p. 358.

[387] *Ibid*., p. 359.

En 1968, la volonté de l'Université de Columbia de construire un gymnase sur un site où vivait une communauté noire et la découverte de l'association de l'université avec l'Institute for Defense Analyses (une organisation à but non lucratif affiliée au département de la défense et impliquée dans le soutien à la guerre du Vietnam) déclenche une spectaculaire occupation de l'université, peut-être la plus forte des 3000 manifestations qui se sont déroulées cette année là.

Les américains protestent donc contre la guerre mais également en vue d'étendre les droits politiques et sociaux des minorités (le « mouvement des droits civiques », porté notamment par les noirs, les féministes, les étudiants, les gays et lesbiennes), tandis que dans un même temps les consciences écologiques se développent. Malgré tout, le républicain Richard Nixon est élu président en janvier 1969, ouvrant une année marquée par une rare intensité de manifestations – ainsi que par les premiers pas sur la lune. Les émeutes de Stonewall sont provoquées par un raid de police particulièrement violent au Stonewall Inn durant la nuit du 27 juin, dans le quartier de Greenwich Village, à New York, soit à la frontière des « Street Works » II et III. L'établissement Stonewall Inn était fréquenté par une partie marginalisée de la communauté gay (transsexuels, prostitués…) et la descente dégénère en une émeute de plusieurs jours, qui vise à dénoncer les persécutions des homosexuels par les autorités. 1969 est aussi l'année du festival de Woodstock, point culminant de la contre culture, mais aussi celle de la radicalisation du mouvement des Black Panthers suite à l'assassinat de deux de leurs membres le 4 décembre. Les idéaux de cette génération essaiment ainsi dans toutes les régions du pays et toutes les couches sociales.

Le monde de l'art n'échappe pas à cette pression pour un « retour » à des principes éthiques. Les artistes de la génération des *baby bommers* portent le même jugement que les étudiants sur le conformisme de la génération précédente. En 1974, la critique d'art et artiste Lucy Lippard prend la mesure du vent de liberté qui avait soufflé sur les États-Unis et reconnaît que 1969 a été riche en émulation intellectuelle, artistique et sociale :

> « Il y avait à cette époque une joie de vivre, le sentiment que le contrôle sur l'art était rendu à la communauté des artistes. En opposition à l'exigence intellectuelle, souvent hostile, et à l'atmosphère exclusive des avant-gardes des années 1960, la fin de cette décennie a vu une brève politisation des artistes, sur le modèle des Noirs et des étudiants. Le ressentiment contre l'élégance chic des années 1960, la domination de l'argent, des galeries et du public chic, la conscience naissante que l'art était utilisé

indirectement par l'institution capitaliste pour soutenir la guerre et l'exploitation – tout ceci contribua au processus "de décentralisation" au bas de la ville […] »[388].

Le discours critique des artistes se radicalise et s'accompagne d'un véritable engagement politique : refusant d'être les victimes passives d'une situation qui les dépasse, ils tentent d'agir au sein du monde, et notamment de l'art, en vue de le réformer. La jeune génération est à la recherche de radicalité et de sincérité ; l'art doit pouvoir participer activement à transformer la société. Le processus de « décentralisation » dont parle Lippard est rendu possible notamment par ce qu'elle a nommé la « dématérialisation » de l'art, dans l'article cosigné avec Chandler et publié en 1968 dans *Art International*[389]. En s'appuyant sur l'observation des propositions artistiques les plus récentes, les deux critiques proposent de faire une synthèse de la situation artistique américaine ; ils font le constat de la fin de l'objet d'art. Les deux voies alternatives identifiées et déjà citées plus haut, l'art en tant qu'idée et l'art en tant qu'action[390], contribuent à modifier les formes de l'art mais également le rôle du spectateur, le marché et même la critique. De même, ce qui a été appelé l'art conceptuel, qui émerge à New York au milieu des années 1960, se désintéresse – en principe – de la matérialité de l'œuvre, au profit de l'idée qui sous-tend la création et permet une circulation hors du contexte de l'art. Acconci l'exprime rétrospectivement :

> « J'ai commencé à travailler comme artiste au moment où les gens commençaient à parler d'Art Conceptuel. […] Dans ma tête, j'aurais pu inventer

[388] (« There was at this point a mood of exhilaration, a feeling that control over art was being returned to the artists' community. In opposition to the intellectually demanding, often hostile and cliquish atmosphere of the 1960s avant-garde, the end of that decade saw a brief politicization of artists on a model set by Blacks and students. Resentment against the high style of the classy 60s, the domination of big money, the uptown galleries and audiences, a nascent awareness that art was being used indirectly by the capitalist establishment to support war and and exploitation – all of this contributed to the process of "decentralization" into the downtown area […] ».), LIPPARD, Lucy, « The Geography of Street Time: A survey of Street Works Downtown », dans BLOCK, René (sld), *SoHo, Downtown Manhattan,* Akademie der Künste, Berliner Festwochen, Berlin, 1976, p. 181. Nous traduisons.

[389] CHANDLER, John, LIPPARD, Lucy, « The Dematerialization of Art », *op. cit.*.

[390] Voir p. 44.

l'équation suivante : art conceptuel = destruction du centre. En fait, la notion permet de supprimer l'*idée* même d'un centre. »[391]

L'art conceptuel permet à l'œuvre – en tant qu'idée – de circuler facilement, d'être envoyée, communiquée[392]. Ce qu'ils nomment la « dématérialisation » de l'art – terme qui a été largement critiqué – fournit aux artistes la possibilité de diffuser leurs idées en dehors de New York[393] et de penser la possibilité et les conditions d'une véritable décentralisation.

Pour les jeunes artistes de la génération d'Acconci, le musée (plus particulièrement celui d'art moderne) est considéré comme « garant d'une esthétique moderniste et relais des dominations de genre et de race »[394], à la botte d'un état responsable de la guerre en Asie du Sud-est et des nombreuses injustices au sein du pays[395], tandis que le marché de l'art est perçu comme partie prenante d'un système capitaliste déviant. Le monde de l'art apparaît réactionnaire et sclérosé et son public, huppé, élitiste, n'est pas celui à qui s'adresse la

---

[391] (« I started working as an artist at about the time people were starting to talk about Conceptual Art. […] In my head, I could have come up with the following equation: conceptual art = destruction of the center. As a matter of fact, the notion allows you to abolish the very *idea* of a center. »), ACCONCI, Vito, « Interview avec Yvonne Rainer et Vito Acconci […] », *op. cit.*, p. 36. Nous traduisons.

[392] Ray Johnson, figure tutélaire du « mail art », a vécu à New York jusqu'en 1968. Affilié à Fluxus, il considérait l'envoi postal comme la condition de l'émission d'un message ; presqu'au même moment, On Kawara, artiste considéré comme conceptuel et installé à New York depuis 1959, envoie des cartes postales où sont inscrites la date, l'heure à laquelle il s'est levé et l'adresse où il se trouve (*I went*, 1968-1979), créant une forme d'autobiographie constituée de points de référence géographique. Une carte envoyée à Lippard[392] atteste de sa présence à New York en novembre 1969 (et où nous apprenons que la critique d'art vit dans le sud de Manhattan).

[393] « [la dematerialization] fournit un moyen de sortir la structure de pouvoir hors de New York et de la redéployer partout où un artiste a envie d'être à un moment donné », (« […] it provides a way of getting the power structure out of New York and spreading it around to wherever an artist feels like being at the time »), LIPPARD, Lucy, *ibid.*, p. 8. Nous traduisons.

[394] « Contre le musée, ou plutôt contre un certain type de musée, garant d'une esthétique moderniste et relais des dominations de genre et de race, la nouvelle génération va s'organiser pour développer de nouvelles pratiques ne répondant justement plus à ce cadre, pour établir de nouveaux lieux, matérialisant un renouvellement des rapports de l'artiste à son œuvre, et à ses pairs. », CHEVALIER, Pauline, *op. cit.*, p. 8.

[395] « Musées et galeries d'art [étaient considérés] comme les serviteurs d'un système responsable de la guerre en Asie du sud-est et de beaucoup trop d'injustices au sein du pays ». (« Art museum and art galleries [were considered] as handmaidens of an establishment responsible for the war in Southeast Asia and for far too many injustices on the home front ».), PERREAULT, John, dans PERREAULT, John et COLLISCHAN, Judy, *In Plain Sight* (…), *op. cit.*, n. p. Nous traduisons.

nouvelle génération. Les artistes prennent par exemple en charge les conditions de diffusion de leurs œuvres en créant des espaces alternatifs. Majoritairement situés dans le sud de Manhattan et non plus dans le centre ville, s'ouvrent en 1969 le 112 Greene Street, le 10 Bleecker, The Clocktower, ou The Kitchen. Avant eux, des initiatives avaient déjà été menées, comme celle de Maciunas qui avait créé entre 1967 et 1969 sept coopératives d'artistes dans les anciens locaux industriels du sud de Manhattan. Mais créer de nouveaux lieux ne fait-il pas que confirmer la façon dont fonctionnait le système ? Perreault semble le penser ; le pouvoir change de mains mais le principe reste égal. Sortir dans la rue semblait pour lui une solution plus radicale de renversement des valeurs :

> « L'art pouvait et avait besoin d'être libre des galeries et des musées. Mais en même temps, les artistes se plaignaient toujours […] qu'ils ne pouvaient pas montrer leur travail dans des galeries d'art et des musées. […] Est-ce que certains artistes ne pouvaient pas créer leurs propres lieux ? Il y avait une tradition de galeries tenues par des artistes, mais cette approche semblait simplement confirmer le système de l'art. L'art pouvait-il être transporté dans la rue ? »[396]

Les « galeries tenues par les artistes » dont parle Perreault étaient pour certaines des *co-op* fondées dans les années 1950 et représentaient pour lui autant de « bastions de l'académisme »[397]. Il était temps d'inventer autre chose. Les multiples revues tirées au miméographe, dont *0 to 9* est un exemple, sont envisagées comme des alternatives aux vecteurs de diffusion de l'art. Mais les « Street Works » sont des propositions plus radicales. Entraînés par le mouvement général de revendications, les « travailleurs de l'art » prennent eux-mêmes en charge les moyens de production, de monstration et de diffusion de leur travail. « Transportées dans la rue », les œuvres créées ne semblent pas pouvoir entrer dans le *white cube* et se conformer à la norme ; un nouvel art est possible, destiné à un « public non invité ».

[396] (« Art could be and needed to be free of galleries and museums. At the same time, artists were always complaining […] that they were unable to show their work in art galleries and museums. […] Couldn't some artists create their own venues? There was a tradition of artist-run galleries, but that approach seemed merely to affirm the art system. Could art be taken to the street? »), *ibid.*, n. p. Nous traduisons.

[397] CHEVALIER, Pauline, *op. cit.*, p. 7.

b) Les expérimentations artistiques précédentes ; un manque de radicalité ?

Peu d'expérimentations de ce genre avaient été menées. Comme le rappelle Lippard, « bien qu'à la fin des années 1950 des artistes comme Oldenburg, Dine, Grooms et Kaprow soient allés dans les gouttières du Lower East Side pour trouver leurs matériaux et leurs sujets, en réalité bien peu de choses se passaient dans le domaine public »[398]. En mars 1964, un groupe d'artistes affiliés à Fluxus[399] avait organisé un premier « samedi d'œuvres de rue » sur Canal Street. Participaient par exemple à cette seule et unique manifestation, initialement prévue comme une série, les artistes Alison Knowles, Dick Higgins et Ben Vautier. Nous ne savons pas exactement ce qui s'est passé, n'ayant eu accès qu'au récit de la pièce réalisée par Robert Watt[400], pour laquelle l'artiste a tendu un ruban destiné à être coupé au travers de la rue, comme lors d'une inauguration. Il a été rapidement déchiré par les voitures et enlevé par la police. Ce « samedi d'œuvres de rue » n'est pas sans rappeler le samedi de « Street Works » décrit par Perrault, comme un moment où les gens sont occupés à faire des achats et flâner. Mais ce dernier ne cite jamais Fluxus comme influence potentielle.

Au même moment, les membres de la compagnie de danse Judson Dance Theater font de la ville l'espace de leurs chorégraphies. Installée dans le Judson Memorial Church à New York entre 1962 et 1964, cette compagnie constituée par Anna Halprin rassemblait des danseurs et chorégraphes tels que Trisha Brown, Lucinda Childs, Steve Paxton, David Gordon ou Yvonne Rainer. En 1964, Childs[401] réalise par exemple *Street Dance*, à l'occasion d'un workshop avec le compositeur Robert Dunn. L'action se déroule dans la rue : les mouvements des danseurs indiquent des caractéristiques architecturales et des détails sur les panneaux de signalisation ou les trottoirs. Contrairement au « Street Works » ou aux actions furtives, un public était invité afin de regarder l'œuvre qui lui était clairement désignée. Cependant la

[398] « Although in the late 1950s artists like Oldenburg, Dine, Grooms and Kaprow went to the Lower East Side gutters for their materials and their subject matters, little actually happened in the public domain. », LIPPARD, Lucy, « The Geography of Street Time (…) », *op. cit.*, p. 183. Nous traduisons.

[399] Nous revenons sur Fluxus p. 162.

[400] Voir LIPPARD, Lucy, « The Geography of Street Time (…), *op. cit.*, p. 183. Nous traduisons.

[401] Née à New York en 1940.

position du spectateur est inhabituelle, installé à la fenêtre de l'immeuble face à la rue. Tout en regardant la chorégraphie, le public écoutait un enregistrement décrivant chaque emplacement désigné, qui, souvent, n'était pas discernable depuis le point d'observation. John Perreault ne les mentionne pas non plus comme influence sur les « Street Works ».

Dans un article de février 1970 qui revient sur les événements passés, le critique mentionne plutôt les « *nude events* » de Yayoi Kusama et les spectacles de James Lee Byars. Ces artistes avaient fait des rues new-yorkaises leur espace d'action. Pour désigner ces propositions, Perreault utilise des termes liés à la notion de spectacle, contrairement à ceux qu'il use pour le festival. Cette distinction est importante ; il semble qu'aucun artiste avant les « Street Works » n'ait cherché à passer totalement inaperçu.

> « Les Street Works, bien sûr, ne sont pas apparus de nulle part. Les *nude events* de Kusama et le Théâtre de rue ont eu une certaine influence, comme les excellents spectacles de rue de James Lee Byars. Les parades, les foires de rue, les danses urbaines et d'autres formes populaires ont aussi offert des précédents. »[402]

James Lee Byars (1932-1997) est un des artistes invités à participer aux deux premiers « Street Works ». À cette occasion, il ne satisfait pas franchement la volonté d'indiscernabilité de Perreault ; pour la première occurrence, il dessine sur le bitume une « déesse » à la craie, pour la deuxième, il invite les passants à jouer avec *100 Foot Talk*, œuvre dont nous ne connaissons que la couleur (rouge vif). Nous n'en avons trouvé aucune description ni représentation dans les ouvrages consacrés à l'artiste – elle reste énigmatique. D'ailleurs, un véritable flou entoure l'œuvre en général de Byars. Comme le remarque Klauss Ottmann dans le catalogue de l'exposition *Life, Love and Death*, l'artiste ne s'est jamais formellement opposé à ce que sa biographie soit écrite, mais les historiens ne disposent aujourd'hui que d'une « chronologie sommaire »[403]. Commencée par Jürgen Harten sous le titre « Evénements mémorables. Une liste des œuvres nécessairement incomplète avec des annotations sur une

[402] (« Street Works, of course, did not appear from nowhere. The nude events of Kusama and Street Theater have been some influence, as have the excellent street spectacles of James Lee Byars. Parades, street fairs, block dances, and other folks forms also offer precedents. »), PERREAULT, John, « Critique, Street Works », *op. cit.*, n. p. Nous traduisons.

[403] OTTMANN, Klaus, « Epiphanies de beauté et de connaissance, le monde de la vie de James Lee Byars », dans *Life, Love and Death, James Lee Byars*, catalogue d'exposition (Musée d'Art Moderne et Contemporain, Strasbourg, 2005), éd. Les Musées de Strasbourg, Strasbourg, 2005, p. 16.

chronologie des circonstances presque oubliées dans la vie de James Lee Byars »[404], elle a été complétée et corrigée par James Eliott en 1990[405].

Nous y apprenons que, avant de s'installer à New York, Byars a étudié la psychologie, la philosophie et l'art à la Wayne State University de Detroit. Il a vécu à Kyoto vers la fin des années 1950, où il a appris à considérer l'éphémère comme une qualité de l'art et s'est emparé du rituel en tant que modalité d'action artistique. La distanciation, le déguisement et l'anonymat s'affirment dans son travail comme autant de stratégies. Ses œuvres sont bien souvent énigmatiques et laissent planer le doute sur l'identité de leur auteur ou la réalité de leur accomplissement. Disparaître permettrait ainsi de « concentrer toute l'attention sur […] l'être-présent »[406]. Au début des années 1960, l'artiste fait don de plusieurs de ses œuvres à différents musées (le Museum of Art de Pittsburg, le Museum of Modern art de New York) à condition que leur auteur soit « anonyme » et que celles-ci soient répertoriées « sans titre ». Ce n'est que quelques années plus tard qu'il leur donne un titre et accepte que son nom soit mentionné. Dans la chronologie complétée par Eliott, nous apprenons que l'artiste a réalisé des actions absolument non spectaculaires, accomplies sans spectateur. Lors d'un voyage en bus de 99 jours entre Los Angeles et New York, sur lequel nous n'avons malheureusement que peu de détails, il aurait agi tel le serviteur muet d'un voyageur rencontré dans le bus (*Dressed in black*, 1963)[407]. Dès 1963, Byars investit les rues de New York pour y réaliser des événements. Il collabore d'ailleurs parfois avec le Judson Danse Theater. Par exemple, lors du vernissage de son exposition à la Green Gallery de Richard Bellamy en 1963, il demande à Yvonne Rainer de présenter un spectacle. Deux personnes déploient des rouleaux de papier blanc et Rainer improvise une danse selon les mouvements du public. À l'inverse, lors de

[404] HARTEN, Jürgen, « Memorable Events. A necessarily incomplete list of works with notes for a chronology of almost forgotten circumstances in the life of James Lee Byars », paru dans *James Lee Byars, The philosophical Palace*, cat. exposition (Städtische Kunstalle de Düsseldorf, Düsseldorf, 1986), éd. Jürgen Harten, Düsseldorf, 1986.

[405] Lors de la rétrospective Byars au University Art Museum de Berkeley.

[406] OTTMANN, Klaus, *op. cit*., p. 17.

[407] Il fait également œuvre de son voyage de 20 heures, en bus, à travers l'Amérique du sud, et accompagné d'un policier (*Twelve-hour Bus Trip for Two*, 1963). Voir la biographie dans HAENLEIN, Carl (sld), *James Lee Byars. The Epitaph of Con. Art is which Questions have disappeared?*, éd. Carl Haenlein, Hanovre, 1999, p. 226.

l'Exposition Internationale d'art contemporain de Pittsburg au Carnegie Museum of Art, en 1965, Lucinda Childs réalise *A Mile-Long Paper Walk* de Byars (1962-1964)[408].

Malgré son intérêt pour l'anonymat, les travaux réalisés par l'artiste dans les rues de New York sont pourtant bien visibles. En 1965, il fait activer un des ses « vêtements communaux »[409] sur la 5ème avenue, au niveau de Central Park : *Three in a Pants* est une marche pour laquelle trois personnes sont réunies dans un seul et même costume bouffant, s'apparentant à un énorme pantalon. Plus spectaculaire encore, *The Giant Soluble Man* (16 novembre 1967) est créée à l'occasion du vernissage de l'exposition « Fait avec le papier » organisée par le Museum of Contemporary Crafts et le centre d'exposition de Time-Life (avec le soutien de la Container Corporation of America). *The Giant Soluble Man* est un personnage stylisé découpé dans plus de 120 mètres de papier Dissolvo – soluble dans l'eau – couché sur la 53ème rue, entre les carrefours de la 5ème et de la 6ème avenue. Après que les passants se sont assis, couchés ou allongés sur le personnage, deux camionnettes des services de nettoyage sont passées et ont marqué ainsi la fin de l'événement. Enfin, en septembre 1968, quelques mois avant qu'il ne soit invité à participer aux « Street Works », Byars organise une série de six interventions sous l'égide de l'Architectural League of New York, dans la 65ème rue Est. *Mr. Byars and Six Plays* comprenait six pièces : *Do, Fly, Can't, Talk, Breathe* (aussi appelée *2 in a hat*), et *Try*[410]. Chaque performance s'inspire d'une notion associée au verbe « jouer ». Les performeurs étaient dans la rue, sur des échasses, vêtus de capelines et de robes de soie synthétique noire, blanche ou rose. Ces interventions dans l'espace public ne pouvaient donc pas se confondre avec l'activité quotidienne de la rue. Toutefois, elles ont contribué à inciter les organisateurs de « Street Works » à faire des avenues un terrain de jeu possible pour y créer et diffuser des œuvres.

[408] Soixante-quinze feuilles de papier de lin japonais fixées les unes aux autres par des rivets étaient disposées au sol de façon à créer une longue ligne blanche. Vêtue d'un costume de plumes d'autruche blanche, accroupie à un bout, Lucinda Childs exécuta des tours dans le sens des aiguilles d'une montre, avant de se rendre à l'extrémité opposée de la ligne en marchant sur le papier sur la pointe des pieds, et de réaliser des tours inverses. Pour Byars, ces tours représentaient les signes « plus » et les signes « moins ».

[409] Byars a réalisé des vêtements destinés à être portés par plusieurs personnes à la fois : *Four in a dresses*, *Three in a Pants*, *Two in a Hat*, *Dress for 500*…

[410] *Fais*, *Vole*, *Peux pas*, *Parle*, *Respire* (aussi appelé *2 dans un chapeau*), et *Essaie*. Nous traduisons.

L'autre artiste citée par Perrault en guise d'influence est Yayoi Kusama. Cette japonaise, installée à New York en 1957, réalise entre 1966 et 1970 un certain nombre de performances[411] sans convoquer explicitement de spectateurs, mais dont l'objectif avoué était de choquer les passants pour interagir avec eux. Elle s'allonge par exemple au beau milieu du trottoir sur un matelas recouvert de formes phalliques (*14th Street Happening,* 1966) ou marche dans le sud de Manhattan, près d'une centrale électrique, habillée d'un kimono rose à fleurs, portant un large parapluie décoré de fleurs en plastique (*Walking Piece*, 1966). À cette occasion, elle prend des poses aux expressions variées destinées à produire une série de photographies réalisées par Eikō Hosoe. Plus choquante pour les passants, la série de « *naked performances* » (performances nues) ou « *body festivals* » (festivals du corps), lors de laquelle Kusama invite des participants à danser nus, le corps couvert de pois, dans les rues du quartier d'affaires ou sur les sites touristiques. Elle organise également des « *anatomic explosions* » (explosions anatomiques) aussi appelées « *naked demonstrations* » (manifestations nues), comme celle qui a eu lieu sur le Brooklyn Bridge (*Self-Obliteration Event*, 1967). À cette occasion, elle reprend les codes des manifestations sociales et politiques (banderoles, distribution de tracts) et se trouve rapidement être arrêtée par la police[412].

Bien qu'ils remettent en cause la place habituelle du spectateur, ni la Judson Danse Theater, ni Kusama, ni Byars ne revendiquent de vouloir passer inaperçus au sein de l'espace urbain, à l'inverse de l'ambition de Perreault avec les « Street Works ». La chorégraphe Trisha Brown tend plus tard vers une forme d'invisibilité, lorsqu'en 1971, elle réalise des « accumulations »[413] sur des aires de parkings ou des jardins publics, ou encore lorsqu'elle

[411] Elle nommait d'ailleurs celle-ci *happenings*, empruntant directement le terme à Allan Kaprow, qui l'avait utilisé pour la première fois en 1959. Kusama ne se revendiquait pas pour autant de cet artiste. Elle utilisait ce terme par commodité, alors qu'il était devenu populaire pour désigner tout type de performances.

[412] Pour plus de détails voir à ce sujet voir YOSHIMOTO, Midori, *Into Performance, Japenese Women Artists in New York*, Rutger University Press, New Brunswic, 2005.

[413] La première *Accumulation* a lieu en 1971, sur une musique des Grateful Dead's, et dure un peu plus de quatre minutes ; un mouvement A est répété sept ou huit fois, auquel s'ajoute un mouvement B. La série A + B est répétée sept ou huit fois avant qu'intervienne le mouvement C, et ainsi de suite. Elle ouvre la période des « Accumulations », cycle développé autour « d'un mouvement désaccentué et neutre, sans prétention spéciale à une mise en forme chorégraphique : bras ou genou levé, mains passée dans les cheveux, etc. ». [LOUPPE, Laurence, « Trisha Brown : le chaos rendu sensible », dans *Trisha Brown. Danse, précis de liberté*, catalogue d'exposition (Centre de la Vieille Charité, Marseille, 1998), Musées de Marseille – RMN, Marseille, Paris, 1998, p. 111.] Les *Accumulations* se développent au fur et à mesure ; de plus en plus longues, sans musique, avec plusieurs danseurs, dans l'espace public…

dispose des danseurs sur les toits de Manhattan (*Roof Piece*, 1971[414]). Toutefois, non seulement les artistes invitent souvent des spectateurs[415], mais, de plus, si ces gestes sont perçus par hasard, ils sont compris comme intentionnels. Une photographie de danseurs réalisant une *Accumulation* dans Central Park en 1973 montre un attroupement de curieux autour d'eux. Il n'y a pas de véritable volonté d'indiscernabilité de la part des artistes et toutes les propositions dans les espaces publics ne sont pas forcément furtives. Cette caractéristique est le fruit d'une volonté, celle de se fondre dans la foule.

B/ « Street Works » I et II : un désir contradictoire de reconnaissance artistique

a) À l'intention du « premier venu » *et* du public de l'art

Se fondre dans la foule transforme totalement la relation au public ; il n'est plus question de s'adresser à des spectateurs « initiés » à l'art mais d'aller à la rencontre de l'« homme de la rue ». Perreault le spécifie dans l'article du *Village Voice* du 1er mai 1969, la différence instaurée par les « Street Works » est bien qu'ils s'adressent à « quiconque se trouverait être dans un secteur particulier à un moment particulier »[416]. Selon le principe des actions furtives, la rencontre se fait par surprise ; ce sont les artistes qui vont au devant d'une forme de public et non pas l'inverse. Dans un texte paru en octobre 1969, Perreault définit certains points communs aux différentes propositions qui ont eu lieu dans le cadre des « Street Works ». Il insiste plus particulièrement sur la notion de public non spécialisé, qu'il nomme « l'homme de la rue ».

[414] Dans un entretien, Brown raconte que le quartier de SoHo, où elle habitait et où elle réalisa cette pièce, donnait la sensation que l'on pouvait y faire n'importe quoi. Elle avait obtenu l'autorisation des propriétaires des immeubles, mais elle n'avait pas demandé la permission de la ville de New York. Voir BROWN, Trisha, « All Work, All Play », dans *Laurie Anderson, Trisha Brown, Gordon Matta-Clarck: Pionners of the Downtown Scene, New York 1970s*, catalogue d'exposition (Barbican Art Gallery, Londres, 2011), Prestel Verlag, Munich, 2011, p. 77.

[415] Ainsi que le prouve l'affiche d'invitation pour *Roof Piece*, il fallait réserver sa place.

[416] PERREAULT, John, « Free Art », *op. cit*. Nous traduisons.

« Quelques observations générales et quelques avis sur les “Street Works” : en général un “Street Work” n’est pas destiné au public spécialisé de l’art, les patrons, les collectionneurs, les critiques et les artistes, mais à toute personne qui se heurte à lui ou en fait usage. […] Un “Street Work” est destiné à l’homme de la rue. »[417]

Les travaux produits ne sont pas placés dans un espace cadré délimitant l’expérience artistique[418] et rien sur place n’indique aux passants que des œuvres sont réalisées ou déposées. La rencontre se fait par hasard et s’inscrit dans le quotidien de l’« homme de la rue » tandis que les artistes en action se confondent avec les concitoyens occupés à leurs « activités » ou avec les personnes vivant dans la rue. Rarement reconnu ou distingué, l’artiste peut être n’importe qui (comme dans le cas de « Street Works III » où sept cents personnes étaient invitées à participer, nous le verrons) et se trouver n’importe où. Il n’a semble-t-il plus besoin des institutions artistiques et recherche la foule et l’anonymat des grandes villes. Il est cet inconnu, croisé par hasard, remarqué quelques secondes, extrait de la foule momentanément et qui y retourne aussitôt, comparable au poète baudelairien et à l’homme des foules de Poe. La rencontre se fait ainsi sans le savoir, d’« homme de la rue » à « homme de la rue », tous apparemment occupés à leur vie quotidienne. L’œuvre peut passer totalement inaperçue et ne pas être reconnue comme telle.

Acconci a réalisé par exemple *A situation using streets, labels, buses*[419], une activité qui a consisté à coller des étiquettes sur des bus. Sur ces étiquettes sont inscrits l’heure à laquelle elles sont posées, ainsi que le lieu où le bus se situe à cet instant (« Street Works I »)[420], selon un même principe de notification centrée sur le temps et l’espace – et en cela très

[417] (« Some general observations and some opinions about street Works: In general a Street Works is not for the specialized art audience of patrons, collectors, critics, and artists, but it is for anyone who comes upon it or make some use of it. […] A Street Works is for the man of the street. »), Id., « Taking to the Street », *op. cit.*, p. 15. Nous traduisons.

[418] « L’effectivité d’un Street Works ne dépend pas du contexte artistique. », (« A Street Works does not depend upon the art context for its effectiveness. »), *ibid*. Nous traduisons.

[419] *Une situation qui utilise les rues, les étiquettes, les bus.* Nous traduisons. Notons que l’artiste n’utilise pas les normes anglaises concernant les majuscules des titres.

[420] Cette activité est une des quatre *Situations using streets and identification,* qui comprend également l’envoi de cartes postales à 50 habitants choisis au hasard. Sur les cartes envoyées, des lignes dessinaient l’avenue of the Americas, la 5ème avenue et la 14ème rue (« Street Works II »). Voir *0 to 9* n° 6 (supplément), juillet 1969, repris dans *0 to* 9, *op. cit.*, n. p. Ces situations ne sont pas sans évoquer l’« indexation du présent » d’Adrian Piper.

proche de sa poésie. Ce travail, non spectaculaire, est difficilement identifiable comme œuvre. L'intentionnalité artistique, à distinguer de la simple intentionnalité, est difficilement détectable. De même, la nuit précédant l'événement, Rosemarie Castoro a installé un pot de peinture troué sur son vélo pour ensuite parcourir le quartier et dessiner une ligne blanche. Ce type de traces est courant dans les villes ; son statut reste flou. Les propositions pouvaient donc passer tout à fait inaperçues, même auprès d'un public prévenu. D'autres *street works* ont été plus identifiables comme propositions artistiques ; la rencontre est plus aisée. Par exemple, James Lee Byars investit tout l'espace de la manifestation en créant une « Déesse de New York » dont la tête est dessinée à la craie rose à l'intersection de le 5ème avenue et de la 42ème rue, les mains aux carrefours de la 42ème et de la 6ème et de la 42ème et Madison, et les deux pieds à ceux de la 52ème et Madison et 52ème et 6ème. John Giorno, lui, inscrit au pochoir, sur les routes et les trottoirs, « *Dial-a-poem* », suivi du numéro de téléphone qui permet d'avoir accès à l'enregistrement de la lecture d'un de ses écrits. Marjorie Strider installe des cadres un peu partout dans les rues, mais ils disparaissent au fur et à mesure, emportés par les passants. Bernadette Mayer quant à elle a réalisé une série de « Polaroid Street Works », pour laquelle elle prend une personne en photo, marche le temps nécessaire à l'apparition de l'image (une minute) puis fixe le polaroid sur le mur le plus proche.

Ce désir de partir à la rencontre de l'« homme de la rue » induit pour l'artiste d'agir sans être protégé par des cadres visibles, des signes stipulant que l'art a lieu, à cet instant. Il prend le risque de ne pas être reconnu en tant qu'artiste ou d'être mal perçu ; soit personne ne le remarque, soit il passe pour un fou, un agitateur social, au risque d'être arrêté. Il se confronte alors aux normes de l'espace public, à son contrôle. Sortir dans la rue *et* sortir des cadres habituels de l'art – tout en restant dans le champ de l'art – représente un engagement qui n'est pas inoffensif, comme le rappelle Lippard dans un article dédié aux *street works* comme genre :

> « La performance de rue était perçue comme une façon de se déplacer hors du contexte d'art, de "s'en prendre au peuple, pas aux artistes", tout en prenant note des dangers "de faire des choses aux gens" en exploitant un public qui avait échappé à l'art. »[421]

[421] (« Street performance was seen as a way of moving out of the art context, "turning people on, not artists" while taking notes of the dangers of "doing things to people", exploiting an audience which had escaped art. »), LIPPARD, Lucy, « The Geography of Street Time (…) », *op. cit.*, p. 181. Nous traduisons.

La rencontre avec le public est sensiblement différente et elle comporte des risques réels. Acconci insiste sur ce point dans notre entretien quand il raconte que, concernant ses filatures, il a vite compris qu'il n'était pas possible de suivre des femmes dans la rue – à moins de passer pour un pervers et d'être potentiellement arrêté.

Cependant, un autre public est aussi présent lors des « Street Works » : un public prévenu. Des centaines d'affiches ont été produites et autant de cartons d'invitations ont été envoyés aux contacts des organisateurs. Sur les affiches, nous pouvons lire que le premier « Street Works » se déroule durant 24 heures, le 15 mars 1969, le long du pâté de maison dessiné par Madison, les 5ème et 6ème avenues et les rues de la 42ème jusqu'à la 52ème. Dix-neuf artistes[422] sont invités à y œuvrer. Un plan du quartier investi est dessiné, formant comme un tableau à double entrée constitué de deux colonnes créées par les avenues et les rues. Sur ce plan, d'autres traits sont dessinés, comme de façon aléatoire, et perturbent le caractère rectiligne du quadrillage. Rien n'indique en quoi consistent les œuvres, ni le lieu exact de leur réalisation ou installation, ni leur éventuelle durée au sein des 24h. Le public prévenu peut donc totalement manquer l'œuvre, ce que souligne Perreault dans l'entretien qu'il nous a accordé en 2015 :

> « Parfois, les spectateurs avisés n'ont rien vu parce qu'ils ne savaient pas quoi chercher. Les participants étaient annoncés, ainsi que l'horaire et le lieu. Mais les œuvres n'étaient pas décrites. La plupart du temps, nous ne savions pas ce que l'un ou l'autre allait faire. »[423]

Noyés dans la ville et mêlés aux signes incessants, les *street works*, tout comme les actions furtives, se situent dans une forme d'indistinction entre ce qui peut arriver de façon hasardeuse et ce qui est provoqué intentionnellement. Comment le public invité pouvait-il

[422] Vito Acconci, Arakawa, Gregory Battcock, Scott Burton, James Lee Byars, Rosemarie Castoro, Eduardo Costa, John Giorno, Bill Creston, Stephen Kaltenbach, Les Levine, Bernadette Mayer, Meredith Monk, Ben Patterson, John Perreault, Marjorie Strider, Mr. T, Anne Waldman, et enfin Hannah Weiner.

[423] (« Sometimes the notified spectators didn't see anything because they could not know what to look for. Participants were announced, time and place. But works were not described. Also we most often did not know what each other were going to do. »), PERREAULT, John, entretien par mail, octobre 2014 - janvier 2015. Nous traduisons.

avoir accès à ces travaux ? Il n'avait d'autre choix que de partir « à leur chasse »[424]. Sans signalétique ni cadre prescripteur pour lui désigner ce qui mériterait une attention particulière, le public se trouve dans la position d'un chasseur ou d'un détective[425]. Il doit observer les indices laissés par sa « proie » et opérer un travail d'observation et de recherche qui n'est habituellement pas celui du public de l'art. Malgré leur visibilité plus accrue, les propositions hétéroclites produisent une même réaction de la part du public prévenu : il doit observer avec une acuité plus aiguë ce qui l'entoure. L'ambivalence engendrée par l'invitation à croiser des œuvres dans la rue, parfois difficilement discernables et toujours non signalées, est relevée dans l'article de Perreault du 27 mars. Il y fait le récit d'une œuvre relativement discrète d'Hannah Weiner : *Hanna Weiner meets Hanna Weiner* (« Street Works I »). Cette proposition consiste à donner rendez-vous à un homonyme, une psychothérapeute. Alors que cette dernière cherche l'artiste dans le quartier où a lieu la manifestation, elle croise par hasard, sur la 52ème rue, le critique d'art Gregory Battcock et le poète Michael Benedikt. Celui-ci portait une pancarte sur laquelle était écrit « Michael Benedikt par Gregory Battcock ». La psychothérapeute demande alors si les deux individus ont un lien avec « Street Works » et, dans ce cas, s'ils ont vu Hannah Weiner[426]. Nous comprenons ici que, pour un public averti, toutes les manifestations inhabituelles croisées dans la rue étaient potentiellement assimilées à un « Street Works ». Perreault insiste en rapportant une anecdote où la réalité quotidienne s'est totalement confondue avec un potentiel acte artistique. Bernadette Mayer, qui participait activement au projet, portait un manteau en peau de phoque. Or elle a croisé par hasard un groupe de femmes qui manifestaient dans la rue contre la chasse au phoque. Elle a d'abord cru à un *street works* avant de réaliser qu'elle était en dehors de la délimitation géographique[427].

Les « Street Works » entérinent ainsi le rôle du « premier venu » si justement décrit par Baudelaire un siècle plus tôt. Selon le poète, pour le rêveur « le plaisir et le bonheur sont

[424] « Beaucoup de personnes sont venues pourchasser les œuvres », (« Many people came to hunt down the works »), Id., « Art on the Street », *The Village Voice*, 27 mars 1969, p. 17. Nous traduisons.

[425] Nous revenons sur le spectateur détective p. 430.

[426] PERREAULT, John, « Art on the Street », *op. cit.*, p.17.

[427] Voir récit dans *ibid*.

dans la première auberge venue »[428], tandis que pour le mangeur de haschisch, « le premier objet devient symbole parlant »[429]. De « la première phrase venue, si vos yeux tombent sur un livre » à « l'universalité des êtres », tout est susceptible de « se dresse[r] devant vous avec une gloire nouvelle non soupçonnée jusqu'alors »[430] pour peu que vous ayez une acuité particulière qui permette de détecter, sous la grandeur ou la banalité apparente, ce que cache un individu ou un objet quelconque. Cette clairvoyance propre au poète, au haschischin et au rêveur, devient celle du public prévenu dans le cadre des « Street Works ». L'invitation à venir « chasser » les œuvres enjoint à tout un chacun de déceler en chaque être croisé dans la rue un éventuel artiste, un être unique. C'est à lui de décider du regard qu'il porte sur le « premier venu » et de lui conférer du sens. « L'inconnu qui passe »[431], le vieillard sorti de la foule comme la femme aussitôt disparue, l'artiste que l'on devine ou que l'on rate, tous cachent quelque chose... La position du spectateur se trouve ainsi totalement bouleversée – ce que cherchent précisément à atteindre les organisateurs. Il en est de même concernant l'action furtive ; personne ne peut l'identifier lors de son exécution. Aussi tout événement de rue est susceptible d'être un *street works* ou une action furtive. Ce regard transformé sur le monde est peut être le but ultime de l'action furtive, comme nous l'étudierons plus loin[432]. Perreault ne distingue plus exactement ce qui est un « Street Works » de ce qui n'en est pas un. Il remarque : « Quelqu'un a écrit à la craie les mots " La poésie vit !" à différents endroits. »[433]. Mais le critique ne sait pas qui est l'auteur de ces mots. Cependant, il suppose tout de même qu'il s'agit là d'un « Street Works ». Pourquoi ne serait-ce pas le fait d'un individu indépendamment de ses manifestations ? Le doute instauré est permanent et les œuvres jouent de ces ambivalences entre œuvres intentionnelles ou simples hasards, interventions urbaines par une personne lambda ou participations intentionnelles aux « Street Works ».

---

[428] BAUDELAIRE, Charles, « Les Projets », dans *Le Spleen de Paris*, *op. cit*, p. 315.

[429] Id., « Les Paradis artificiels », dans *Le Poème du hachisch*, repris dans *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 431.

[430] *Ibid.*

[431] Id., « Les Foules », dans *Le spleen de Paris*, *op. cit*., p. 291.

[432] Voir p. 449.

[433] (« Someone had also chalked the words "Poetry Lives!" in several places. »), PERREAULT, John, « Para-visual », *The Village Voice*, 5 juin 1969, p. 17. Nous traduisons.

Toutefois, Perreault insiste, les « Street Works » sont avant tout destinés à « l'homme de la rue », soit à ceux qui ne sont même pas au courant qu'une manifestation artistique est organisée :

> « Samedi était une belle journée new-yorkaise, ensoleillée, et beaucoup de gens sont venus pourchasser les œuvres. Les Street Works, cependant, se destinent à ceux qui étaient dans le quartier, à faire des achats, à flâner, occupés à faire des choses que l'on fait le samedi dans le centre-ville pendant le cours naturel de la vie. »[434]

Ce public ne peut donc rien soupçonner. Peut-être un doute s'instaure très légèrement face aux petites irruptions incongrues. Deux types de publics sont donc à distinguer. L'un, mis dans la confidence, est en attente d'une manifestation quelconque, à la recherche d'une anomalie et regarde tout ce qui l'entoure avec une plus grande acuité ; la surprise est alors relative mais il peut confondre tout acte urbain avec une proposition artistique. L'autre, le passant lambda[435], est susceptible d'être interloqué par un événement insolite comme de ne rien remarquer du tout. Dans tous les cas, ce dernier ne peut se constituer en tant que « public » d'un événement dont il ignore la qualité et l'existence. Ce second type de rencontre est également propre à l'action furtive. Le passant qui croise Alÿs ou Acconci pose la question cruciale de l'accessibilité de ces actions pour un spectateur de l'art[436]. Dans le cas des « Street Works », la distinction entre un public averti et un public hasardeux est difficile car les deux sont totalement mêlés. Acconci par exemple réalise par trois fois, à trois angles de rue différents, *A situation using streets, walking, glancing*[437] (aussi nommée

[434] (« Saturday was a beautiful, sunny New York day and many people came to hunt down the works. Street Works, however, was intended mostly for those those who were in the area, shopping, strolling, and doing various Saturday midtown things during the natural course of their lives. »), Id., « Art on the Street », *op. cit.*, p. 17. Nous traduisons.

[435] Le public visé n'est pas uniquement celui, consentant, du monde de l'art, comme le rappelle Lippard : « La performance de rue était perçue comme une façon de se déplacer hors du contexte d'art, de "s'en prendre au peuple, pas aux artistes", tout en prenant note des dangers "de faire des choses aux gens" en exploitant un public qui avait échappé à l'art. » (« Street performance was seen as a way of moving out of the art context, "turning people on, not artists" while taking notes of the dangers of "doing things to people", exploiting an audience which had escaped art. »), LIPPARD, Lucy, « The Geography of Street Time (…) », *op. cit.*, p. 181. Nous traduisons.

[436] Nous verrons les stratégies de publication adoptées par les artistes pour rendre publique *a posteriori* leur action furtive.

[437] *Une situation qui utilise les rues, la marche, le regard*. Nous traduisons.

Recognition[438], « Street Works I »). Durant cette action, l'artiste va et vient le long d'un pâté de maison. Il a raconté ensuite à Perreault avoir suscité de nombreux regards déconcertés, au point que des groupes de personnes se sont formés afin de compter le nombre de ses allers-retours[439]. Ces groupes peuvent être des amis invités qui, ayant reconnu l'artiste, observent longuement l'exécution de la pièce, comme des passants non prévenus, percevant une anomalie dans le cours normal des choses. Les deux publics se confondent. L'action d'Acconci quant à elle voit sa furtivité disparaître au fur et à mesure de sa répétition[440], mais son caractère artistique reste dissimulé pour « l'homme de la rue » : si elle est perçue comme intentionnelle, elle ne l'est pas comme artistique. Benjamin Patterson a réalisé une action quasi similaire ; il a traversé une rue aller-retour pendant 15 minutes (*Walking*[441], « Street Works I »), mais nous ne savons rien de la réception directe de cette œuvre.

En invitant des spectateurs mais sans décrire ni les œuvres ni leur emplacement exact, les *street works* oscillent entre visibilité et invisibilité, indiscernabilité et reconnaissance artistique, dans une indétermination expérimentale. Le public de l'art doit accepter la possibilité d'errer dans les rues sans distinguer aucune œuvre ni avoir aucune certitude quant au statut de ce qu'il croise. Dans le compte rendu déjà cité de la première édition des « Street Works », Perreault remarque par exemple qu'il n'a pas vu Anne Waldman et John Giorno distribuer des poèmes[442]. Il raconte par contre sa propre intervention, parfaitement indiscernable. Le 15 mars 1969, il a téléphoné depuis une cabine téléphonique à une autre cabine téléphonique, a laissé sonner trois fois et a raccroché. Il a commencé ainsi à l'angle de la 42ème rue et de Madison Avenue puis a sillonné tout le quartier, de cabine téléphonique en cabine téléphonique, entre Madison et la 6ème avenue, jusqu'à la 52ème rue. Perreault précise : « le travail fut invisible et pour une grande partie inaudible »[443]. Invisible, inaudible : rien ne

[438] *Reconnaissance*. Nous traduisons.

[439] Voir récit dans PERREAULT, John, « Art on the Street », *op. cit.*, p. 17.

[440] Nous revenons sur la question de la répétition p. 371.

[441] *Marche.* Nous traduisons.

[442] (« I had seen Anne Waldman and John Giorno roller-skating up and down Fofth Avenue giving out one of Anne's poems? No, I hadn't. Damn it. »), PERREAULT, John, « Art on the Street », *op. cit.*, p. 17.

[443] (« The work was invisible and for the most part inaudible […] »), *ibid.*, p. 17. Nous traduisons.

permet de remarquer qu'une œuvre est en train de se dérouler. Ces œuvres soulèvent les mêmes questions que celles posées par l'action furtive : une œuvre peut-elle rester inaperçue artistiquement ?

b) Influence du public de l'art sur la manifestation mais une volonté d'indiscernabilité affirmée

Malgré un réel désir d'échapper aux prérogatives de visibilité du monde de l'art et d'aller à la rencontre de l'homme de la rue, il semble que les « Street Works » représentent une proposition très difficile à assumer pour les artistes et les organisateurs. Ces derniers ont conscience de l'importance de la reconnaissance des propositions dans le champ artistique, notamment afin qu'elles existent en tant qu'œuvres et ne disparaissent pas une fois accomplies. Ceci a d'ailleurs très certainement motivé l'envoi d'invitations et la production d'éléments de communication. Tout le paradoxe des « Street Works », à l'instar des actions furtives, se trouve dans le conflit entre disparition et reconnaissance, entre volonté de se fondre dans la ville et « validation » par le monde de l'art. Or il est particulièrement difficile de conjuguer la venue d'un public averti – qui peut sembler indispensable à la reconnaissance artistique de ces manifestations – avec le réel désir de s'émanciper des normes artistiques traditionnelles.

Le public invité lors de « Street Works I » a fait part de sa contrariété devant la difficulté d'accès aux œuvres. Face à ce mécontentement, Perreault et Weiner ont pris la décision de restreindre l'espace physique et temporel de la deuxième manifestation[444]. « Street Works II » n'a duré qu'une heure, de 17h à 18h, le 18 avril 1969, le long d'un seul pâté de maison (formé par les 5ème et 6ème avenues et les 13ème et 14ème rues). Le nombre d'artistes participants a été doublé – voire plus, puisque Stephen Kaltenbach a invité ses étudiants à

[444] « Les organisateurs de Street Works planifient déjà le deuxième Street Works qui aura lieu – puisque tant de personnes se sont plaintes de l'incapacité à trouver aucun des Street Works – dans une plus petite zone, durant une période de temps plus courte, avec probablement le double de collaborateurs. », (« The organizers of Street Works are already planning a second Street Works which, since so many people complained about not being able to find any street works, will be in a smaller area for a shorter period of time with probably double the number of contributors. »), *ibid*., p. 18. Nous traduisons.

participer[445]. Les spectateurs conviés n'ont plus beaucoup de distance à arpenter ni de temps à tuer avant de « tomber » sur un « Street Works » ; quarante propositions le long de quatre rues, durant une seule heure ; voilà de quoi satisfaire le public.

Lors de « Street Works » II, les artistes n'ont pas pour autant tous succombé au désir de visibilité ; Hannah Weiner a finalement rencontré le Docteur Hannah Weiner, Bob Huot s'est contenté de consommer une bière dans chaque bar rencontré, Rosemary Mayer[446] a changé les numéros des immeubles d'une rue à l'aide de pancartes, Vito Acconci a attaché des étiquettes à des objets (entre la 42ème rue et la 52ème rue), étiquettes qui « connectent » ces objets à d'autres, dans une autre partie de la ville[447]. Il s'est également posté à un angle de rue pour choisir un passant se dirigeant vers le prochain angle, a couru pour atteindre l'angle avant cette personne et attendre que cette dernière le rejoigne (*Situation using streets, waiting, running*[448]). Gregory Battcock est venu en tant que « Gregory Battcock par Michael Benedikt » (nous n'en savons pas plus). D'autres propositions ont été plus remarquables : Rosemarie Castoro a déroulé du scotch argent sur le sol, la poétesse Anne Waldman s'est promenée en femme sandwich, un poème écrit sur les panneaux qu'elle portait, Franck Lincoln Viner a marqué au pochoir le mot A.I.R. un peu partout, Tom Gormley a saupoudré les rues de poudre bleue, enfin de nombreux poètes ont distribué des prospectus sur lesquels était écrit un poème (John Giorno, Terry Anderson, Michael Brownstein, Lewis Warsh, Katherine Greef)…

[445] « Il y avait 39 noms sur notre annonce, mais, comme pour "Street Works I", il y avait beaucoup de collaborateurs inattendus. Le travail de Steve (Stephen NDLR) Kaltenbach cette fois, a par exemple consisté à assigner ses 120 étudiants de l'École d'Arts visuels à faire des Street Works. », (« There were 39 names on our announcement, but, as in Street Works I, there were many unannounced contributors. Steve Kaltenbach's work this time, for instance, consisted of assigning his 120 students of the School of Visual Arts to do Street Works. »), Id., « Free Art », *op. cit.*, p. 14. Nous traduisons.

[446] Compagne de Vito Acconci et sœur de Bernadette.

[447] Voir ACCONCI, Vito, *Four situation using streets and identification*, dans *0 to 9*, n° 6, (supplément), juillet 1969, repris dans *0 to 9*, *op. cit.*, n. p.

[448] *Une situation qui utilise les rues, l'attente, la course*. Nous traduisons.

Ainsi que le raconte Perreault, le *block* occupé s'est trouvé saturé d'artistes en action[449] et de spectateurs à la recherche de ces mêmes artistes. Cette formule ne satisfait pas du tout les organisateurs : l'activité dans la rue n'était plus celle d'une foule qui vaque à ses occupations un samedi après-midi, elle s'apparentait plutôt à une cour des miracles. Perreault prend alors conscience que son intérêt se porte sur les travaux qui ne sont pas reconnaissables en tant qu'œuvres. À ses yeux, la caractéristique la plus valeureuse d'un *street work* est de passer inaperçu – en tant qu'œuvre *et* en tant que geste réalisé intentionnellement pour d'autres fins que celles qui régissent la vie quotidienne. Il écrit dans sa rubrique du *Village Voice* qui fait suite aux « Street Works II » que l'artiste Scott Burton s'est habillé en femme et est parti faire des emplettes dans le quartier délimité. Pour le critique, cet acte est « le plus invisible et le plus sensationnel des travaux » [450]. Il ajoute : « Burton marchait dans le quartier déguisé et passa totalement inaperçu »[451]. Non seulement l'artiste n'est pas remarqué comme un homme déguisé en femme, mais de plus, il est passé pour une dame comme une autre, occupée à faire ses achats, dans des vêtements non ostentatoires :

> « Dans des vêtements de femme ordinaire, sans particularité […]. L'anonymat total – en tant que soi-même (connaissances) ; en tant que mâle, en tant qu'interprète (à tout). Accomplissement de l'invisibilité ; pièce immatérielle. »[452]

Perreault fait de l'absence de valeur visuelle[453] et de matérialité de véritables qualités pour l'œuvre d'art. C'est aussi ce à quoi il tend dans ses propres œuvres, ce qui est particulièrement perceptible dans les *Street Music* qu'il réalise lors des trois premiers

[449] « La zone était totalement saturée. », (« The area was totally saturated. »), PERREAULT, John, « Free Art », *op. cit.*, p. 14. Nous traduisons.

[450] (« Perhaps the most invisible and most sensational work was "performed" by Scott Burton. »), *ibid*. Nous traduisons.

[451] (« Burton walked the area in disguise and went completely unnoticed. »), *ibid*. Nous traduisons.

[452] (« […] in ordinary, unremarkable woman's clothing […]. Total anonymity – as self (acquaintances); as a male, as a performer (to all). Achievement of invisibility; immaterial piece. »), BURTON, Scott, cité par LIPPARD, Lucy, « The Geography of Street Time (…) », *op. cit.*, p. 183. Nous traduisons.

[453] « Un Street Works n'est pas monumental, terrifiant, ou décoratif. De cette façon, il diffère tout à fait des autres types d'art urbain. Habituellement, un Street Works n'a aucune valeur visuelle. », (« A Street Works is not monumental, awe-inspiring, or decorative. In this way, it is quite different from other kinds of urban art. A Street Works usually as no visual value at all. »), PERREAULT, John, « Taking to the Street », *op. cit.*, p. 16. Nous traduisons.

événements. Nous l'avons dit, le 15 mars 1969, il téléphone d'une cabine téléphonique vers une autre cabine téléphonique, laisse sonner trois fois et raccroche. Lors de « Street Works II », soit le 18 avril 1969[454], il reste dans la même cabine située entre la 14ème rue et les 5ème et 6ème avenue, afin de téléphoner durant une heure à toutes les cabines utilisées pour *Street Music I,* recréant sa route par les appels et raccrochant au bout de trois sonneries. Or il y avait deux cabines téléphoniques à cet endroit. Le même jour, il décide de téléphoner d'une cabine à une autre et de laisser décroché le combiné d'où il avait appelé afin que la sonnerie retentisse continuellement. « Presque personne n'a remarqué »[455] écrit-il. Une fois seulement quelqu'un a répondu[456]. Dans une ville telle que New York, qui fait réellement attention à quelqu'un qui passe un coup de téléphone et oublie de raccrocher, ou à une cabine qui sonne dans le vide ?

En agissant dans la rue, en s'introduisant dans la foule, en ne s'annonçant jamais explicitement, les propositions se sont fondues dans le flot de la vie urbaine. Mais agir dans la rue ne suffit pas pour passer inaperçu ; l'indiscernabilité entre l'œuvre et son environnement doit être une volonté de l'artiste. Ne pas annoncer l'heure et le lieu exact à un spectateur est un choix radical que certains *street works* partagent avec l'action furtive et qui différencie ces pratiquess d'autres expérimentations d'art dans la rue. Perreault, en affirmant que la meilleure pièce était celle qui se confond totalement avec la vie quotidienne des personnes présentes dans la rue confirme la volonté d'abolir toute distinction entre l'artiste et le reste de l'humanité. L'art s'adresse à tous, dans des espaces qui ne sont pas forcément ceux qui lui sont habituellement consacrés. L'œuvre n'a pas besoin d'être considérée comme de l'art pour être effective. Au contraire, les organisateurs vont jusqu'à affirmer qu'elle ne doit pas être reconnue comme de l'art afin de garder son effectivité.

[454] Dans le compte rendu des *Street Music* paru dans le supplément au n° 6 de la revue *0 to 9*, Perreault se trompe de date en parlant de « Street Works II » comme ayant eut lieu le 18 mai 1969 ; c'était le 18 avril 1969. Street Works III eut lieu le 25 avril 1969. Voir *0 to 9* n° 6, (supplément), *op. cit,* n. p.

[455] (« Hardly anyone noticed […] »), PERREAULT, John, « Para-visual », *op. cit.*, p. 17. Nous traduisons.

[456] Le récit de ces œuvres et fait par Perreault dans *0 to 9,* n° 6, *op. cit.*, n. p.

C/ « Street Works » III et IV : chercher des alternatives. Ouvrir à tous ou s'institutionnaliser ?

a) « Street Works » III : ouvrir à tous. Entre invisibilité et exemplarité

Pour résoudre cette équation difficile entre désir d'indiscernabilité et demande de visibilité du public de l'art, il a été décidé pour la troisième manifestation d'envoyer 700 invitations, non pas à venir assister aux « Street Works III », mais à y participer[457]. En incitant toutes leurs connaissances à contribuer, les organisateurs sous-entendent une position radicale : l'œuvre d'art peut être réalisée par tout individu, quel qu'il soit. Cette conception entre en résonance avec celle, « élargie », de l'artiste Joseph Beuys. Dans un entretien avec Irmeline Lebeer paru en 1980, Beuys affirme que l'élément le plus important de son travail est sa thèse fondamentale : « chaque homme est un artiste ». Il précise :

> « Non pas "l'art est ce que font les artistes" ou "les artistes sont les artistes" ou toutes ces inanités tautologiques, mais tout travail humain est de l'art puisque l'homme est un être doué de créativité. »[458]

Aussi toute personne souhaitant participer aux « Street Works » était la bienvenue. Au lieu d'être dans la position d'un public frustré à la recherche d'œuvres, le public devenait un public artiste. Il ne pouvait pas manquer l'œuvre puisqu'il la réalisait lui-même. Cette invitation à créer est aussi une façon d'affirmer la valeur d'exemplarité, le potentiel d'imitation[459], des « Street Works ». Cette manifestation crée une émulation et invite tout individu à agir, exactement comme le font les actions furtives. Ainsi que nous le verrons,

[457] Perreault exagère aujourd'hui en dénombrant les « 2000 personnes » de la liste de diffusion : « Chaque réitération de Street Works […] avait un plus grand groupe de participants. Jusqu'à ce que tout le monde sur notre liste de diffusion – plus de 2000 personnes – ait été invité à faire un Street Work... », (« Each reiteration of Street Works […] had a larger group of participants. Until everyone on our group mailing list --- 2000 plus --- was invited to do a street work... »), PERREAULT, John, entretien par mail, *op. cit.*. Nous traduisons.

[458] BEUYS, Joseph, « Joseph Beuys, entretien avec Irmeline Lebeer », *Cahiers du Musée National d'Art Moderne* n° 4, 1980, p. 178.

[459] Nous y revenons p. 453.

celles-ci sont réalisées sans moyens de production et pas nécessairement à l'invitation d'une institution ; chacun est libre d'agir. De plus, en conviant les artistes, poètes et critiques d'art qu'ils connaissaient à contribuer de façon active, les organisateurs cherchaient à les rallier à leur cause et, par là, à influencer profondément le monde de l'art.

Suite à cette invitation surnuméraire, ce sont les organisateurs eux-mêmes qui ne savaient plus exactement qui avait participé ni ce qu'il s'était passé[460]. John Perreault raconte par exemple qu'il n'était pas en mesure de comprendre ni de voir si certains faits et gestes étaient ou non des « Street Works »[461]. Aussi les objectifs d'indiscernabilité et de surprise sont-ils nettement mieux atteints dans ce cas précis. Un article paru dans *Vogue* en août 1969 fait état de cette incertitude totale :

> « Si vous aviez marché le long de Fourteenth, Grand, Broome, Spring, ou Prince Streets il y a quelques semaines, vous auriez pu ne pas vous rendre compte que des Street Works étaient en cours – environ sept-cents d'entre eux. »[462]

Certains actes étaient si infimes que personne n'a su s'ils avaient été exécutés ; d'autres ont été réalisés par des inconnus, et personne n'a été en mesure de compter le nombre exact de « Street Works » produits ce jour là. Notons également que l'événement s'est déroulé le soir (de 21h à minuit) dans un quartier (aujourd'hui appelé SoHo) relativement désert la nuit et potentiellement mal fréquenté[463]. « L'homme de la rue », le fameux premier public visé, était sûrement bien rare… Nous pouvons imaginer que, dans ces circonstances, le

---

[460] Nous pouvons toutefois trouver une liste, non exhaustive, des participants dans PERREAULT, John, « Para-visual », *op. cit.*, p. 16-18.

[461] « Évidemment, il y avait beaucoup d'œuvres que je n'ai pas vues ou n'ai pas comprises comme étant des œuvres », (« Obviously, there were many works that I either did not see or did not understand were works »), *ibid.*, p. 17. Nous traduisons.

[462] (« Had you walked on Fourteenth, Grand, Broome, Spring, or Prince Streets a few weeks ago, you might not have been aware that Street Works were in progress – some seven hundred of them. »), GRUEN, John, « Street Works, Theater Works Enigmatic », *Vogue*, 1er août 1969, repris dans PERREAULT, John et COLLISCHAN, Judy, *op. cit.*, n. p. Nous traduisons.

[463] « STREET WOKS III, […] était le premier de la série à se tenir la nuit et dans une zone relativement déserte. », (« "STREET WORKS III", […] was the first in the series to be held at night and in a relatively deserted area. »), PERREAULT, John, « Para-visual », *op. cit*., p. 17. Nous traduisons.

spectateur curieux pouvait être dissuadé de venir. De plus, bien que « diffuse » et « imperceptible »[464], toute manifestation un peu originale, placée dans un quartier peu fréquenté, était probablement dans ces conditions plus visible en tant que « Street Works » par ceux qui ont eu le courage de s'y rendre… Encore une fois, les polarités d'indiscernabilité des propositions sont relatives.

La liberté d'agir dans l'espace public l'est tout autant. La rue est soumise à des normes auxquelles les « Street Works » ne se sont manifestement pas conformés. Lors de « Street Works III », pour lequel la plus grande liberté avait été observée par les organisateurs, un artiste – sans doute John Giorno – a disposé des clous sur la chaussée.

> « Quelqu'un (d'après ce que l'on dit, ce serait John Giorno) a apparemment placé des punaises ou des clous dans la rue, et ce fut une excuse suffisante pour refermer le couvercle sur l'affaire entière. »[465]

Cela suffit en effet pour que la police intervienne à 22h30 (soit une heure et demi seulement après le début de l'événement), disperse tout le monde et détruise toutes les œuvres[466]. Il ne s'agit pas là de la première intervention de la police : plus tôt dans la soirée, des artistes qui distribuaient des tracts avaient été interpellés. Lors de « Street Works II », Shusaku Arakawa et Luis Wells[467] avaient été interrompus par les forces de l'ordre. Leur intervention pose bien évidemment la question de la liberté au sein de l'espace public et des

---

[464] Nous reprenons là les termes de Lawrence Alloway : « Dans les années 1960, un certain nombre de formes d'art non-compactes (diffuses ou presque imperceptibles) a proliféré. », [« In the 1960s, a number of non-compact art forms (diffuse or nearly imperceptible) have proliferated. »], ALLOWAY, Lawrence, « The Expending and Disappearing Work of Art », dans *Topics in American Art Since 1945-1975*, W.W. Norton & Company, Inc., New York, 1975, p. 207. Nous traduisons.

[465] [« Someone (rumored to have been John Giorno) apparently placed tacks or nails in the street, so this was excuse enough to clamp down the lid on the whole affair. »], PERREAULT, John, « Para-visual », *op. cit*., p. 17. Nous traduisons.

[466] « La police s'est déplacée autour de 22h30 et a dispersé tout le monde, détruisant la plupart des œuvres, y compris une ligne de gobelets en carton contenant une bille chacun. », (« The police moved in around 10.30 and cleared everyone out, destroying most of the works, including a block-long line of paper-cups containing one marble each. »), *ibid*. Nous traduisons.

[467] « [La distribution du] plan de l'appartement d'Arakawa a été interrompu par la police et la nuit précédente, Luis Wells avait été arrêté en pleine tentative d'entourer le quartier d'une ligne blanche pointillée », (« Arakawa's appartement floorplan was interrupted by the police, and the night before, Luis Wells was halted in the middle of his attempt to surround the area with a dotted white line. »), Id., « Free Art », *op. cit.*, p. 14. Nous traduisons.

limites de son investissement, même artistique. Si les « Street Works » cherchent à échapper au contrôle artistique, ils ne réchappent pas à celui de la police. La loi ne mesure pas leur caractère artistique et elles troublent véritablement l'ordre public.

b) « Street Works » IV : « faire l'objet d'un permis, être parrainés et limités »

Les organisateurs se sont alors trouvés obligés d'opter pour une position plus autoritaire. Voici ce que dit Perreault suite à l'« échec » de « Street Works III » :

> « Plusieurs choses sont claires : les futurs Street Works devront soit faire l'objet d'un permis, être parrainés et limités, soit être composés d'œuvres individuelles dispersées partout dans la ville, à des moments inattendus et des emplacements non spécifiés. »[468]

Soit les artistes obtiennent une autorisation, soit ils doivent être indiscernables. Afin de rendre la première solution possible, « Street Works IV » n'a pas eu lieu le mois suivant (comme la succession des trois premières manifestations), mais trois mois plus tard. C'était le temps nécessaire pour trouver un cadre institutionnel permettant de justifier d'actions dans la rue sans provoquer l'intervention de la police. Ce cadre est trouvé en l'organisation à but non lucratif qu'est l'Architectural League of New York, qui promeut l'architecture grâce à des expositions, des conférences et d'autres événements culturels. Cette association semble très ouverte aux propositions les plus expérimentales, puisque l'année précédente, nous l'avons vu, elle avait soutenu des œuvres de James Lee Byars. « Street Works IV » s'ouvre donc le 2 octobre, au numéro 41 de la 65ème rue. Au lieu des sept-cents interventions potentielles de la manifestation précédente, les organisateurs ont invité onze artistes pour « Street Works IV ». Sur l'affiche destinée à annoncer l'événement, il est écrit :

[468] (« Several things are clear: that future Street Works will have to be either licensed, sponsored, and limited or composed of individual works scattered throughout the city at unannounced times and unspecified locations. »), Id., « Para-visual », *op. cit.*, p. 17.

« The Architectural League of New York ; ouverture le 2 octobre 1969, 17h-19h, 41 (est), 65ème rue ; travaux de chacun des onze artistes, suivis par des œuvres dans divers endroits jusqu'au 25 octobre. »[469]

Un vernissage est une exposition plus traditionnels sont organisés : nous apprenons dans le catalogue *In plain Sight*[470] que s'y trouve par exemple exposée une réplique de l'Empire State Building réalisée par Arakawa. Des objets sont montrés dans un cadre artistique délimité, à l'encontre des intentions originelles de « Street Works ». De plus, une programmation d'événements est prévue pour le vernissage. Par exemple, John Perreault a proposé des poèmes aléatoires en faisant porter à 26 personnes des t-shirts sur chacun desquels une lettre de l'alphabet différente est inscrite (Perreault arborait la lettre « X »). De la sorte, des mots se créent par accident (*Alphabetical T-Shirts*). Après le vernissage, Perreault a donné les t-shirts qui, chaque fois qu'ils sont portés, contribuent à étendre le poème et à disséminer l'œuvre dans toute la ville en fonction des déplacements des participants[471]. Scott Burton, vêtu d'un pyjama, s'est allongé dans le hall de l'exposition pour dormir, tentant de rêver à un « Street Works ».Vito Acconci s'est planté durant deux heures, sur un trottoir, pour regarder la circulation et penser à quelqu'un qui, peut-être, serait en train de faire la même chose (*Standing Piece*, New York, 1969)[472]. Comme le remarque Anna Dezeuze, un public d'amis est venu lors du vernissage pour chercher des travaux dans la rue[473]. Mais étant donné

[469] (« The architectural League of New York, opening night October 2nd, 1969, 5-7 p.m., 41 east 65th street, works by all eleven artists followed by works in various locations through October 25th. »), voir l'affiche de « Street Works IV ». Nous traduisons.

[470] Catalogue de l'exposition au THELAB à Belmar en 2008, qui était une rétrospective des événements organisés par Perreault dans les années 1970. Voir PERREAULT, John, et COLLISCHAN, Judy, *op. cit.*

[471] Voir PERREAULT, John, « Taking to the Street », *op. cit.*, p. 15.

[472] « Durant le vernissage, je suis debout au feu de signalisation de la 65ème rue et de Madison Avenue, au coin nord-est. », (« For the duration of the opening, I stand in one spot by the traffic light at 65th street and Madison Avnenue, north east corner. »), ACCONCI, Vito, dans *Vito Acconci: Diary of a Body, 1969-1973*, *op. cit*. Nous traduisons. Ou encore : « Le jour de l'ouverture, de 17h à 19h, Acconci resta immobile à l'angle de la 65ème rue et de Madison Avenue, regardant la circulation et pensant à quelqu'un, qui, quelque part, faisait peut-être la même chose. », (« On opening day, 5-7 p.m., Acconci stood motionless at 65th and Madison Avenue watching traffic and thinking that somewhere someone might be doing likewise. »), PERREAULT, John, « Taking to the Street », *op. cit.*, p. 74. Nous traduisons.

[473] « Quelques amis du monde de l'art et des connaissances sont vraiment venus pour "pourchasser" les œuvres, en particulier à l'ouverture officielle de "Street Works IV" », (« Tough some art world friends and acquaintances did come to "hunt down" the works, in particular at the official opening of Street Works IV »), DEZEUZE, Anna, « In Search of the Insignificant,

que la manifestation durait vingt-trois jours, le public pouvait être quelque peu découragé à l'idée de rechercher les actions en dehors du vernissage. Afin de remédier à cela, les interventions ont été annoncées sur l'affiche de l'événement : lieux, dates et horaires de réalisation des œuvres y sont précisés. Concernant Arakawa par exemple, nous savons qu'une de ses œuvres devait prendre place le 24 octobre, à midi, à l'est de la 41ème avenue, 65ème rue ; pareil pour Burton, même heure, même endroit, le lendemain.

Il semble qu'il s'agisse là d'un compromis de la part des organisateurs, probablement dépassés par les événements de l'édition précédente. Mais force est de constater que ce qui avait été initié de manière presque spontanée, ce qui a même été ouvert à tous dans un désir de liberté totale, s'est trouvé fatalement obligé en moins d'une année d'être « parrainé » par un organisme institutionnel pour pouvoir continuer à exister. Ceci se répercute sur la création elle-même. Le vernissage se conforme à ce que l'on en attend : l'artiste « anime » ce moment de sociabilité, tandis que les œuvres sont annoncées et deviennent dès lors des performances, cadrées, avec un public averti, quand bien même elles se tiennent dans la rue. La rencontre avec le spectateur n'est plus une surprise et l'œuvre est discernable. Peut-être faut-il en conclure qu'il n'est pas possible, dans une société occidentale contrôlée, d'agir en dehors des cadres, tandis que le monde de l'art exerce toujours son pouvoir de légitimation.

Les organisateurs ont réussi néanmoins à programmer des œuvres furtives et non annoncées, dont le déroulé s'est étendu jusqu'au 23 octobre. Concernant les propositions d'Acconci, Mayer et Perreault, dont les noms sont inscrits sur l'affiche de l'événement, seule l'intégralité des dates de l'événement (soit du 3 au 25 octobre) et la mention « à travers toute la ville » sont spécifiées. Aucun autre repère spatio-temporel n'est donné. Il est de cette façon impossible pour un public de venir délibérément assister à ces œuvres. De même, un passant ne peut distinguer les propositions artistiques d'une activité spontanée quelconque (tant que l'intervention restait discrète). La rencontre ne peut se faire qu'au hasard, ou par chance, plus proche en cela des principes originaux des « Street Works ». C'est d'ailleurs à cette occasion qu'Acconci a réalisé *The Following Piece* – œuvre parfaitement indiscernable en tant que telle lors de son effectuation – et marque l'histoire par l'audace d'une telle proposition.

---

*Street Work*s, "Borderline" Art and Dematerialisation », dans PARVU, Ileana (sld), *Objets en procès, Après la dématérialisation de l'art 1960-2010*, Metispresses, Genève, 2012, p. 44. Nous traduisons.

Les « Street Works » se présentent ainsi comme les premières manifestations pour lesquelles les organisateurs revendiquent haut et fort que les œuvres produites passent totalement inaperçues. Celles-ci conjuguent la plupart des problématiques liées aux actions furtives. Fruits d'une insatisfaction notoire à l'égard des musées et du marché, les travaux qui y sont produits cherchent à se désengager du pouvoir institutionnel et à contrer l'idée d'un art autonome. Dans un contexte sociopolitique en crise, les artistes souhaitent faire partie du monde et descendent dans la rue, à l'instar des milliers de manifestants contre la Guerre du Vietnam ou pour la défense des droits civiques. Très vite néanmoins les organisateurs des « Street Works » se trouvent confrontés non seulement à la frustration du public prévenu qui ne peut supporter de ne pas trouver l'œuvre d'art, mais aussi aux limites légales qui régissent les comportements dans l'espace public. L'œuvre peut-elle se passer de public et de cadre artistique identifiable ? Les alternatives adoptées n'ont semble-t-il satisfait personne et les « Street Works » – entendus comme manifestation commune organisée dans la rue – se sont arrêtés avec leur quatrième édition[474]. Toutefois, Perreault voit dans ces expérimentations une nouvelle façon de faire de l'art et les « Street Works » sont l'exemple qu'un nouveau format artistique est possible. En octobre 1969, suite à la quatrième occurrence, il tire des conclusions de ses expériences :

> « (1) Un Street Work a lieu dans la rue ; (2) un Street Work perd son effectivité si transféré à l'intérieur d'une galerie ou d'un musée ; (3) un Street Work est temporaire ; (4) un Street Work est prévu, identifié, ou créé par un artiste. »[475]

À l'instar de la peinture, du dessin ou de la sculpture, les *street works* donnent la possibilité de multiplier les styles, du plus furtif au plus visible[476], mais toujours dans la rue et

[474] Un sixième « Street Works » a eu lieu, mais il était très différent. Partout dans le monde, les artistes pouvaient réaliser une œuvre dans la rue, de manière individuelle, puis envoyaient leur compte rendu par voie postale.

[475] [« (1) A Street Wor takes place in the street; (2) a Street Work loses its effectiveness if transferred indoors to a gallery or a museum; (3) a Steet Work is temporary; (4) a Street Work is intended, identified, or created by an artist. »]. Id., « Taking to the Street », *op. cit.*, p. 15. Nous traduisons.

[476] « Évidemment, dans la catégorie des Street Works, il y a suffisamment de place pour une diversité de styles et d'intentions, certains contradictoires. Les Street Works sont un format, pas un mouvement. Un artiste peut faire une peinture, un dessin, une sculpture, une pièce de théâtre, un Street Work. Un Street Works est simplement une des multiples possibilités. Pour Street Works IV les œuvres s'étendent de l'invisible au visuellement perturbateur, du théâtral à l'anti-théâtral. », (« Obviously, within the category of Street Work, there is a room for a diversity of styles and intentions, some

de façon éphémère. Perreault y voit là une nouvelle façon de créer, délestée de la nécessité d'une validation institutionnelle. Les « Street Works » ne quittent pas pour autant le monde de l'art : ce nouveau format doit être créé expressément par un artiste. Cependant, nous l'avons vu, tout le monde peut être artiste. La définition de l'art s'en trouve largement étendue. Dans ce même texte, Perreault ajoute un point fondamental : « [a]ussitôt que l'homme de la rue peut identifier un Street Work comme œuvre d'art, le Street Work cesse d'exister comme œuvre d'art »[477]. Il pointe ici un aspect radical, qui est le fondement même des actions furtives : l'œuvre ne doit pas être identifiable en tant que telle lors de son effectuation. Perreault formule le désir profond d'échapper à toute forme d'identification artistique, sous peine d'annulation du travail lui-même. Cette condition d'indiscernabilité a une conséquence fondamentale ; pour ne pas être identifiés comme œuvres, les *street works* ne doivent ressembler en rien aux préconceptions que chacun a de la chose artistique. Les artistes bouleversent radicalement leur manière de faire de l'art afin que les œuvres s'insèrent dans l'espace urbain au point de ne pouvoir être dissociées du contexte où elles prennent place – jusqu'à passer totalement inaperçues. S'il a été dit en mai 1969 que l'objectif des « Street Works » était de mener l'art dans un contexte non artistique, en octobre 1969 et suite aux nombreuses difficultés rencontrées, la position de Perreault se radicalise. Il invite à créer – sans jamais utiliser le terme – des œuvres furtives.

---

contradictory. Street Works are format, not a movement. An artist can make a painting, a drawing, a piece of sculpture, a theatre piece, a street work. A Street Works is just one of many possibilities. In Street Works IV the works range from the invisible to the visually disruptive, from the theatrical to the anti-theatrical. »), *ibid.*, p. 15. Nous traduisons.

[477] (« As soon as the man on the street is able to identify a Street Works as work of art, the Street Works ceases to exist as a work of art. »), *ibid.*, p. 16. Nous traduisons.

III. Pourquoi être furtif ?

A/ New York, 1969 ; un rapport à l'œuvre transformé

a) Confondre l'art et la vie ; une influence Fluxus ?

Chercher les influences de « Street Works » est une façon d'explorer plus largement les prémisses des actions furtives. Selon Perreault, les meilleurs « Street Works » étaient ceux qui se confondaient totalement avec la vie quotidienne des habitants. Il confirme de la sorte qu'il n'y a plus de distinction entre l'artiste et le reste de l'humanité et que l'art s'adresse à tous, dans des espaces qui ne sont pas forcément ceux qui lui sont habituellement consacrés. L'œuvre n'a pas besoin d'être considérée comme de l'art pour être effective. Cette non distinction entre l'art et son environnement n'est pas sans rappeler les injonctions à confondre l'art et la vie, propres aux recherches menées par le groupe international (et à géométrie variable) apparu au début des années 1960, Fluxus.

Dans la définition que Perreault donne des « Street Works », il précise que lui-même et les artistes de son entourage ne souhaitent pas « prendre "le non-art" » pour « le placer dans un contexte artistique »[478]. Il reprend ici le vocabulaire utilisé par George Maciunas, le chef de file du groupe, qui avait utilisé le terme « non-art » dans son texte *Manifesto* publié en 1963 : « Promouvoir […] la réalité du non-art afin qu'il soit saisi par tout le monde, et pas seulement par les critiques, les dilettantes et les professionnels »[479]. Maciunas exprime la volonté de s'adresser à un public non spécialisé. L'idéologie d'un art « saisi par tous » est très proche des revendications de Perreault et des artistes qui réalisent des actions furtives en général. Toutefois, les membres de Fluxus utilisaient souvent les théâtres pour exécuter ces

[478] (« Au lieu de prendre "le non-art" et le placer dans un contexte artistique, nous avons voulu prendre l'art et le placer dans un context de "non-art". », (« Instead of taking "non-art" and placing it in an art context, we wanted to take art and put it into a "non-art" context. »), Id., « Free Art », *op. cit.*. Nous traduisons.

[479] MACIUNAS, George, « Manifesto » (1963), trad. inconnue, dans FEUILLIE, Nicolas, *op. cit.*, p. 95.

gestes « non-artistiques » (comme se brosser les dents) sur scène, face à un public invité ; ce que récuse Perreault. Le poète et critique d'art invite les artistes des « Street Works » à réaliser de l'art dans un lieu « non-artistique » – en dehors des théâtres, dans la rue. Mais c'est méconnaître les revendications et les actions Fluxus que de les réduire à des gestes non-artistiques déplacés dans un contexte artistique.

En 1961, Maciunas rédige « Néo-Dada dans la musique, le théâtre, la poésie et les beaux-arts »[480]. Dans ce texte, qui annonce ce qu'il développera plus tard avec Fluxus, Maciunas défend le « concrétisme », soit un concept qui rejette l'art, artificiel dans sa forme et dans sa méthode. Selon lui, ce que créent les anti-artistes sont des formes anti-art, définies par ce à quoi elles s'opposent :

> « Les formes "anti-art" sont dirigées d'abord contre l'art comme profession, contre la séparation artificielle de l'interprète et du public, de l'auteur et du spectateur, de l'art et de la vie »[481].

L'art selon Fluxus ne doit plus être une entité à part, coupée du reste de la société et qui s'adresse à une élite ; l'artiste et le public ne sont pas séparés et l'art doit faire partie intégrante du monde, jusqu'à disparaître. Dans le *Manifesto*, Maciunas invite à « purger le monde de l'art mort, de l'imitation, de l'art artificiel, de l'art abstrait »[482] au profit d'un « anti-art », un « art vivant » qui peut être saisi par tous. Les actions furtives et les « Street Works » cherchent tout autant à abolir les disjonctions entre le spectateur et l'artiste, entre la vie quotidienne et l'art. Mises à égalité, ces entités se confondent dans des activités qui ne sont, *a priori*, pas « artistiques ».

Perreault écrit en 1970 « […] l'art peut aussi concerner la vie »[483]. En effet, la vie peut aller jusqu'à prendre le pas sur l'art, suivant le programme révolutionnaire Fluxus. La vision du critique d'art à propos des « Street Works » semble redevable des idées qui circulaient à

---

[480] Id., « Néo-Dada dans la musique, le théâtre, la poésie et les beaux-arts » (1961), trad. M. Cuillerai, dans *ibid*.

[481] *Ibid*., p. 147.

[482] Id., « Manifesto », *op. cit.*, p. 94.

[483] (« […] art can also be about life. »), PERREAULT, John, « Only a Dummy », *The Village Voice*, 14 mai 1970, p. 16. Nous traduisons.

l'époque avec Fluxus. Le terme « anti-art » tel que Maciunas l'utilise pourrait tout à fait s'accorder à la vision qu'a Acconci de ce qu'il appelait ses « activités » – dont *Following Piece* est un exemple. Il refusait de les nommer des « performances »[484] car le mot se rapportait trop à l'art, ou encore des « actions », vocable associé, selon lui, à l'idée d'une action jouée devant la caméra[485]. S'il préfère un temps « *art-doing* »[486], il adopte plus tard le terme d'« activité », afin de nommer une forme de création qui ne se distingue pas de la vie ordinaire. En étant égal à toutes les activités quotidiennes, son acte se confond avec elles. Rien ne permet de le distinguer ; Acconci envisage ainsi la création sans se soucier de la notion de visibilité ou de spectateur mais avec le désir de se confondre avec la vie. En 2014, il raconte à Jeff Rian, à propos de ces premières expériences dans l'espace public : « Personne ne les a vues. C'étaient des activités. »[487] Précisons : en tant qu'actions furtives, elles ont été vues, mais non en tant qu'œuvres en train de se réaliser. Elles n'avaient, comme le disait Perreault à propos des « Street Works », aucune valeur visuelle, aucun caractère remarquable. L'« activité » s'inscrit ainsi dans le monde lui-même, s'y fond, ne s'offre pas en tant qu'élément séparé de la vie – au contraire de la performance, dont les lieux traditionnels sont encore souvent aujourd'hui les théâtres, les musées et les galeries.

Cette conception de la création fait également écho à la description du happening rédigée par l'artiste Allan Kaprow en 1961, qui a été plus tard affilié à Fluxus[488]. Alors qu'il considérait à cette époque le happening comme une forme théâtrale, il écrit : « Il n'y a pas de

---

[484] « Nous haïssions le mot performance ; nous ne pouvions pas, nous n'aurions pas appelé ce que nous faisons une performance. », ACCONCI, Vito, «" Performance" … *a posteriori* », trad. inconnue, *Documents sur l'art contemporain* n° 0, mars 1992, p. 44.

[485] « Pour moi, "action" me semblait presque comme une caméra, avec des gens disant "action", tu vois. Et je pensais que c'était trop une façon d'installer quelque chose », (« Action to me seemed almost like a camera, with people saying "action" you know. And I thought that was too much of setting something up. »), Id., entretien avec l'artiste, 9 décembre 2014.

[486] « C'est là que j'ai commencé les performances, ou "le faire art", comme j'aimais à l'appeler en 1969. », (« That's when I started performances, or "art-doing", as I liked to call it in 1969. »), Id., entretien avec Jeff Rian, « Vito Acconci, The Icon of the New York Underground Art Scene (…) », *op. cit.* Nous traduisons.

[487] (« No one saw them. They were activities. »), Id., entretien avec Jeff Rian, « Vito Acconci, The Icon of the New York Underground Art Scene (…) », *op. cit.* Nous traduisons.

[488] Nous retrouvons par exemple son nom sous forme de logo imaginé par Maciunas entre 1964 et 1965, reproduit dans ROBINSON, Julia, « Maciunas as Producer: Performative Design in the Art of the 1960s », *Grey Room* n° 33, 2008, p. 74.

séparation entre le public et la pièce »[489], avant d'ajouter qu'« aucun rideau, aucune scène, aucun décor si ce n'est le réalisme cru des décors de la rue »[490] ne devaient entraver la relation directe entre ce qui était effectué et celui qui assistait et participait au happening. Sa définition pourrait parfaitement s'appliquer à celle que nous avons donnée de l'action furtive. De même, Acconci n'envisage pas de séparation entre le récepteur de l'œuvre et l'œuvre elle-même ; tous agissent sur la même scène qu'est la rue. Pour lui, les espaces consacrés à l'art constituent des « entité[s] disjointe[s] séparée[s] du monde qui l[es] entoure »[491] ; ils captent l'attention du spectateur en la séparant du reste du monde. À l'opposé, en réalisant des activités dans l'espace public, l'artiste s'oppose totalement à cette conception de la création. Acconci ne souhaite pas faire de théâtre, qu'il associait à une forme de supercherie[492] qui ne l'intéressait pas. Et, au contraire de Kaprow, il n'invite personne à participer à ses activités.

Malgré ces accointances avec Fluxus, ni Acconci ni Perreault n'y font jamais référence. Pourtant, Fluxus est en pleine ébullition à New York quand Acconci, fraîchement diplômé, rentre dans sa ville natale en 1964. Lorsque nous lui demandons si les événements Fluxus l'ont intéressé, Acconci répond que Fluxus allait à l'encontre de ce à quoi il aspirait à l'époque, puisque le groupe international organisait des événements publics dans des théâtres. Nous retrouvons là la critique sous-entendue par Perreault à propos du « non-art » placé dans un contexte artistique. Au contraire, Acconci et Perreault souhaitaient réaliser des « activités

[489] KAPROW, Allan, « Les Happenings sur la scène new-yokaise », dans KAPROW, Allan, *L'Art et la vie confondus*, trad. J. Donguy, éd. du Centre Pompidou, Paris, 1996, p. 48.

[490] *Ibid.*, p. 49.

[491] ACCONCI, Vito, «" Performance"… *a posteriori* », *op. cit.*, p. 44.

[492] « Ce n'est pas que je n'aimais pas le théâtre, mais je pensais que le théâtre était associé à la supercherie. Je veux dire, même dans les pièces de Berthold Brecht, les acteurs jouent. Brecht avait une façon très spécifique de faire cela, il a essayé de .. il était très influencé par le théâtre asiatique. Ce qu'il a vraiment aimé du théâtre asiatique était que les gens de dramatisaient pas. Et j'aime cette notion. », (« It's not that I didn't like theater, but I thought theater was associated to fakery. I mean even Berthold Brecht's plays, the actors are acting. Brecht had a very specific way of doing it, he tried to... he was very influenced by Asian theater. What he really liked about Asian theater was that people didn't over dramatized. And I love that notion. »), Id., entretien avec l'artiste, *op. cit*. (Notons de plus que cette vision du théâtre est très fortement inspirée par la lecture d'Erwing Goffman, sociologue qui publia en 1959 *The Presentation of Self in Everyday Life* et *Behavior in Public* en 1967.)

que vous ne pouviez même pas remarquer »[493]. Il est important bien entendu de remettre en cause ce qu'affirment les deux amis. Acconci n'était pas aussi opposé au format théâtral qu'il le dit, puisqu'il a participé au mois de mai 1969 aux « Theater Works » organisés dans le théâtre du Hunter College. Ces événements avaient pour objectifs « de révéler comme d'utiliser les propriétés du théâtre lui-même »[494]. De plus, des initiatives proches de son idée d'activité avaient été organisées à New York par les artistes assimilés à Fluxus. Pensons à Alison Knowles qui, tous les jours, dans le même restaurant, mangeait le même repas et conviait des amis à faire de même (*Identical Lunch*, 1967-1973)[495]. Fluxus publiait également des ouvrages où sont édités des protocoles d'actions potentiellement réalisables par tout un chacun dans sa vie quotidienne ainsi que des jeux et des multiples qui enjoignaient de développer un potentiel artistique dans l'art de vivre. Les spectacles dans les théâtres n'étaient finalement qu'une part de ce qui a été développé par les artistes Fluxus ; en tant que partie la plus visible, c'est malheureusement souvent celle qui a été retenue. Perreault quant à lui ne se revendique jamais du mouvement Fluxus et en récuse toute influence. Dans l'entretien que nous avons mené, il affirme même :

> « Je n'étais pas du tout intéressé par Fluxus à l'époque, mais j'étais certainement plus intéressé par les situationnistes français. Et, bien sûr, nous connaissions tous l'histoire de Dada et du Futurisme, etc. Et des Happenings. Une collaboratrice aux Street Works/performances, l'artiste pop Marjorie Strider, avait été

[493] « Ce que je n'ai pas aimé de Fluxus était que, je pense que j'ai été plus intéressé par des activités que vous ne pouviez même pas remarquer. Et Fluxus a été si impliqué avec, je veux dire, à ce moment-là, c'était beaucoup plus de la fabrication d'une sorte de … je ne sais pas s'ils pensaient cela, mais à une sorte de spectacle. Je pensais cela et je voulais m'y opposer. Bien sûr j'étais … Il a été fait plus … Ils empruntaient des théâtres. C'était beaucoup plus des événements. », (« What I didn't like about Fluxus was that, I think I was more interested in activities that you could not even notice. And Fluxus was so involved with, I mean, at that time, it was much more about making a kind of … I don't know if they were thinking about but a kind of spectacle. I kind of thought that way and I wanted the opposite. Of course I was… It was done more… They can of borough theater spaces. It was much more events. »), *ibid*. Nous traduisons.

[494] (« […] to reveal as well as use the properties of the theater itself ».), PERREAULT, John, dans PERREAULT, John et COLLISCHAN, Judy, *op. cit.*, n. p. Nous traduisons.

[495] Barbara Formis consacre tout un chapitre de sa thèse à cette œuvre. Voir « La Répétition de l'ordinaire : *Identical Lunch* (1967-1973) d'Alison Knowles et *MA* (1997) du groupe Sponge », dans FORMIS, Barbara, *Esthétique des gestes ordinaires dans l'art contemporain*, *op. cit.*, p. 424 -429.

mariée à Michael Kirby, qui avait écrit le premier livre sur le Happening puis sur les performances futuristes. »[496]

Les propos de Perreault contiennent une certaine ambivalence : Allan Kaprow, l'artiste fondateur du Happening, objet du livre de Kirby, était un artiste affilié à Fluxus ; comment ne pas s'intéresser à ce mouvement si l'on s'intéresse aux happenings ? De plus, l'artiste Benjamin Patterson, lui aussi « partisan » du mouvement Fluxus, avait été invité à participer à « Street Works I » par une des organisatrices, Hannah Weiner. Or celle-ci était amie avec Dick Higgins, éditeur et promoteur de Fluxus ! Il est difficile de croire que ces personnes, qui faisaient partie du cercle de Perrault, ne l'intéressaient pas du tout… Ajoutons que Fluxus était un mouvement fortement influencé par les situationnistes, influence que nous retrouvons également dans les « Street Works » et qui est revendiquée par Perreault – nous y revenons plus loin[497]. Enfin, de nombreuses œuvres soulevant des questions similaires à celles posées par les « Street Works » et les actions furtives en général ont été réalisées par les artistes assimilés à Fluxus. En 1961, à Cologne, Vost Vostell, qui allait ensuite s'impliquer dans le groupe, propose à un public de visiter en car des sites urbains dévastés de Cologne (*Cityrama I*). En 1962, à Paris, une marche dans la ville est organisée par Robert Filliou et Benjamin Patterson : le « Fluxus Sneak Preview ». À cette occasion, Filliou porte un chapeau dans lequel sont placés des objets conçus dans des boîtes d'allumettes par Patterson (le même qui participe à « Street Works I »). Les deux artistes suivent un parcours dans Paris imaginé par Maciunas, entre la Porte Saint-Denis et le café de La Coupole, de 4 heures du matin à 21 heures. La marche s'achève à la Galerie Girardon. Des cartons d'invitation où sont mentionnées les différentes étapes ont été conçus par Maciunas et envoyés au préalable. Ces œuvres se présentent comme des recherches actives dans l'investissement de l'espace urbain et de la vie quotidienne et bouleversent le rapport à l'œuvre pour le public. Ces travaux ne pouvaient pas manquer d'intéresser Perreault et, pour nous, dessinent une généalogie de l'action furtive. Maciunas fait d'ailleurs le rapprochement entre des actions Fluxus et les activités d'Acconci. Dans un entretien qu'il donne à Larry Miller le 24 mars 1978, il rappelle

[496] (« I was not at all interested in Fluxus at the time, but certainly more interested in the French situationists. And, of course, we all knew the history of Dada and Futurism, etc. And Happenings. One of the Streetworks/performance co-workers, the Pop artist Marjorie Strider had been married to Michael Kirby who wrote the first book about Happenings and then one on Futurist performances. »), PERREAULT, John, entretien par mail, *op. cit.*. Nous traduisons.

[497] Sur l'influence du situationnisme, voir p. 191.

que le premier artiste à réaliser des « gestes » comparables à ceux d'Acconci est le niçois Ben Vautier :

> « Donc 1959 est une année marquante. Nous avons Nam June Paik qui joue sa première composition, Vostell qui fait sa première composition, Allan Kaprow qui montre ses premiers happenings, Dick Higgins et Yves Klein. […] Ben Vautier qui fait ses compositions en signant… tout : les continents, la paix, la famine, la guerre, le bruit, la fin du monde et surtout les sculptures humaines. […] Les gestes… ses premiers gestes sont apparus en 1959 et non en 1969 avec Acconci et des gens comme ça. »[498]

Cette précision est-elle le signe d'une forme de rivalité dans la revendication de la paternité d'œuvres à caractère furtif ? Maciunas rencontre Ben Vautier (dit « Ben ») à Londres en 1962, lors de son voyage en Europe, puis l'artiste niçois l'accueille dans sa ville, du 25 juillet au 3 août 1963, avant que le fondateur de Fluxus ne rentre en septembre à New York. L'année suivante, Ben lui rend visite et participe à des concerts dans le Flux-Shop de Canal Street[499]. Les « gestes » généralement réalisés par Ben sont d'une simplicité désarmante ; tirés du quotidien, ils sont souvent exécutés dans l'espace public, comme par exemple *Balayer une place publique* (Montpellier et Nice, 1970), *Se coucher dans la rue* (Nice, 1963) ou encore *Marcher* (Nice, 1969). Si la première action est tout à fait furtive, la seconde ne passe pas inaperçue : Ben n'adopte pas la position d'un clochard mais s'allonge sur le ventre au milieu du trottoir, de façon délibérément ostentatoire, la tête posée sur ses bras repliés. Ce geste dérange. La marche quant à elle est bien plus discrète puisque l'artiste se contente d'aller de la ville de Nice à celle de Cros de Cagnes, durant le « Festival Non-Art, Anti-Art, la Vérité est Art »[500] qu'il a lui-même organisé. Ces trois actes semblent indiscernables en tant qu'œuvres, mais nous ne savons pas si des spectateurs étaient prévenus

[498] MACIUNAS, George, « *Entretien avec George Maciunas*, Larry Miller, 24 mars 1978 », dans FEUILLIE, Nicolas, *op. cit.*, p. 55.

[499] Voir *Histoire de Fluxus par Charles Dreyfus*, [http://www.ben-vautier.com/fluxus/fluxus_tout.html#chronologie], page consultée le 12 janvier 2015. Maciunas avait installé son « Flux Shop » au 359 Canal Street dans le but de vendre des éditions Fluxus, à la suite du *Water' Yam* de George Brecht qu'il avait produit.

[500] Voir *Festival non-art, anti art, la vérité est art, comment changer l'art et l'homme fondamentalement ?*, catalogue d'exposition (monde entier, 1969), édition d'artiste, Monaco, 1969.

et conviés, ni si un panneau annonçait leur exécution. En effet, pour nombre de gestes réalisés dans l'espace public, Ben porte, ou fait porter par un ami, un panneau où la description de l'action est inscrite, de manière enfantine en blanc sur fond noir – aujourd'hui signe distinctif de toute œuvre de Ben. Par exemple, pour l'action *Attendre le bus* (1964, Nice), l'artiste se poste à un arrêt de bus, avec dans la main un panneau où est écrit « to wait » (« attendre »). Il annonce de la sorte le caractère insolite de l'action, en la nommant et en la désignant de manière tautologique. Il faut ici distinguer deux régimes attentionnels : une action peut-être perçue comme *intentionnellement* insolite par les passants qui la croise, mais ce n'est pas pour autant qu'ils en décèleront le caractère *artistique*. *Attendre le bus* joue sur ces deux régimes ; le panneau permet au passant de percevoir que l'individu qui attend le bus exécute là un geste ordinaire mais de façon insolite, puisqu'il porte un panneau qui désigne son acte. Il attire l'attention des passants qui ne peuvent que s'interroger sur la signification d'une telle désignation. Ainsi, lorsqu'en 1970, Ben réitère *Se coucher dans la rue* à Macerata (Italie), un panneau sur lequel était inscrit « accucciato » (couché) est posé contre ses jambes. Il lui permet de démontrer aux passants le caractère volontaire de l'action. En 1973, dans un entretien avec Irmeline Lebeer, il raconte que ce qu'il a apporté de plus original à l'histoire de l'art a été l'appropriation. Entre 1959 et 1962, il faisait des listes de ce qui n'avait pas été fait en art et les signait.

> « Je prenais le dictionnaire et je cherchais ce qui n'avait pas été fait. […] Les coups de pieds. Quelqu'un avait-il fait des coups de pieds ? Non ? Je donnais des coups de pieds signés Ben. »[501]

Ce principe d'appropriation nécessite une signature ; l'artiste s'octroie les coups de pieds en tant qu'œuvre. L'action est revendiquée en même temps qu'elle est exécutée. Ainsi l'ouvrage *Ben, « gestes »*[502], paru en 1974, recense l'essentiel des gestes réalisés par l'artiste entre 1958 et 1972. Y sont reproduits les panneaux en bois de 75 x 75 cm[503] (réalisés entre

[501] VAUTIER, Ben, « Interview avec Irmeline Lebeer » (1973), dans *Oublier, textes théoriques, tracts, 1960-1974*, Giancarlo Politi Editore, Milan, 1975, p. 66.

[502] Id., *« Gestes »*, éd. Bischofberger, Zürich, 1973.

[503] Aujourd'hui, Ben spécifie : « Seuls ces panneaux constituent l'œuvre d'art transcription du geste », Id., *La vie ne s'arrête jamais, 60 ans de performances de Ben*, [http://www.ben-vautier.com/50performanceben.pdf], page consultée le 12 janvier 2015, p. 146.

1961 et 1973 et sur lesquels sont inscrites les descriptions de chaque geste) et des photographies de ces réalisations. Aussi, concernant « Coup de pieds » (1961), nous apprenons que Ben délivrait un certificat aux personnes qu'il avait frappées. On pouvait y lire :

> « La présente attestation est pour certifier que moi Ben Vautier a effectivement donné un coup de pied dans le postérieur de M…. […] et que ce coup de pied doit être considéré comme une œuvre d'art. »[504]

Le geste n'a pas le temps d'être furtif qu'il est déjà révélé comme artistique. Parfois les gestes étaient annoncés à l'avance : en juillet 1963, Vautier traverse tout habillé le port de Nice à la nage. Sur le panneau réalisé *a posteriori*, il est inscrit « le geste fut préalablement annoncé par voie d'affiche dans le cadre du Festival Fluxus »[505] : il avait donc convoqué des spectateurs.

Contrairement à notre définition de l'action furtive, il n'était pas vraiment question pour Ben de passer inaperçu. Il revendique de d'ailleurs faire un art porté par son ego et propose de ne s'intéresser qu'« à cette seule et unique matière, dont l'art est composé, c'est-à-dire "l'ego lui-même" »[506]. *Regardez-moi cela suffit* (1960 - 1965) en est ainsi le paradigme. Ayant écrit le titre de l'action sur un panneau qu'il tient dans ses mains, Ben s'assoit au milieu de la Promenade des Anglais et reste ainsi pendant une heure. Or voici ce qu'il en dit :

> « En vérité cette pièce est issue de l'idée d'un tableau que j'ai imaginé pour une exposition de groupe en 1958 au Laboratoire 32. Il y avait dans cette expo Martial Raysse. Je m'étais dit : Ben tu es jaloux tu veux que tout le monde regarde ton tableau donc écris : "Regardez moi, ne regardez pas les autres". Seulement voilà je n'ai pas eu le courage de le montrer. Par contre j'ai réalisé un panneau "regardez moi cela suffit". »[507]

---

[504] Id., *« Gestes », op. cit.*, n. p.

[505] *Ibid.*

[506] Id., *Vérités et points de vue*, Les Presses du réel, Dijon, 2010.

[507] Id., *La vie ne s'arrête jamais* (…), *op. cit*.

Ben cherchait à être remarqué. Il est néanmoins possible de lire dans ces actions urbaines relativement banales les prémices des actions furtives et de ce qui allait être réalisé lors des « Street Works ».

Les accointances entre les interventions Fluxus et les « Street Works » nous paraissent trop nombreuses pour laisser croire que Perreault ne s'intéressait pas à Fluxus. Mais, comme le fait remarquer Anna Dezeuze[508], le critique à cette époque ne fait jamais référence à ce mouvement new-yorkais pourtant pratiquement contemporain, et ce bien que certains artistes affiliés au mouvement aient participé aux « Street Works ». Lors d'une discussion avec l'artiste new-yorkais Jeffrey Perkins[509], une hypothèse est apparue ; celle d'un « conflit » générationnel. Perreault tout comme Acconci sont nés dans les années 1940, quand Maciunas et la plupart des artistes Fluxus étaient nés dans les années 1930. En 1969, les premiers commençaient leur carrière ; ces dix années d'écart étaient importantes. La nouvelle génération constituait-elle ainsi sa propre place ? En ne se revendiquant jamais de Fluxus, peut-être Acconci et les organisateurs des « Street Works » pouvaient-ils prétendre à une forme de paternité sur ce « nouveau format » qu'ils avaient contribué à initier. Néanmoins, « Street Works » est à notre connaissance la première série de manifestations artistiques dont les organisateurs annoncent explicitement le désir de réaliser des œuvres dans la rue, destinées à passer inaperçues en tant que telles – soit la définition même des actions furtives.

[508] « Un dialogue entre poètes et artistes avait déjà eu lieu plus tôt avec Fluxus, dont le précédent n'est pas reconnu dans les écritures de Perreault à l'époque, bien que plusieurs artistes Fluxus, y compris Benjamin Patterson, Bici et Geoff Hendricks, avaient vraiment participé à certains des *Street Works*. », (« A dialogue between poets and artists had occurred earlier with Fluxus, whose precedent is not acknowledged in Perreault's writings at the time, although several Fluxus artists, including Benjamin Patterson, Bici and Geoff Hendricks, did in fact participate in some of the *Street Works*. »), DEZEUZE, Anna, *op. cit.*, p. 43.

[509] Cet artiste, né en 1941, a rencontré Yoko Ono et son mari Tony Cox en 1962 à Tokyo. Il a été ensuite leur colocataire à New York en 1966, a participé aux événements Fluxus et connu George Maciunas. Il réalise actuellement un documentaire sur lui.

b) Attirer l'attention sur l'environnement ; l'influence du Land Art

L'indiscernabilité de l'œuvre – propre aux « Street Works » et aux actions furtives – permet de porter l'attention non pas sur les œuvres, mais sur ce qui les entoure. Idéalement, le récepteur va prendre en considération des éléments de la ville auxquels il ne portait pas attention jusque-là. L'œuvre permet de développer une conscience plus aiguë de l'environnement où elle se trouve. Ceci est explicité par le trio d'organisateurs des « Street Works », dans une lettre adressée à l'Architectural League of New York, écrite afin que l'organisation parraine le quatrième événement – suite aux déconvenues vécues lors de « Street Works III » et malgré le désir de fuir l'institution. Dans cette demande, sont listées les raisons qui ont amené à créer les « Street Works »[510]. Les organisateurs exposent la volonté déjà avancée de toucher un public plus large que celui habitué à se rendre dans les institutions, ce qui implique de choisir stratégiquement son « emplacement géographique ». Les rues de la grande ville dans lesquelles se déverse la foule représentent l'espace idéal ; de nombreuses personnes sont susceptibles d'être « atteintes ». Puis le trio aborde cette idée fondamentale : agir de manière inattendue, par surprise, permet de porter l'attention sur ce qui entoure les artistes et le « public ».

Ce désir d'extraire l'œuvre des espaces qui lui sont normalement dédiés est très influencé par l'Earth Art[511], que Perreault admirait beaucoup. Comme il le reconnaît, ce type

[510] « 1. Atteindre un échantillon plus large que le public habituel de l'art. Une des façons de choisir ce public est une question d'emplacements géographiques. 2. L'apparition inattendue des « œuvres d'art », dans le contexte quotidien de la rue, attire l'attention sur la rue elle-même comme environnement. 3. Une situation nouvelle comme les Street Works engendre de nouvelles idées sur l'artiste. 4. Cette nouvelle situation de non-galerie, non-studio, non-musée, avec son nouvel ensemble de règles, crée un sentiment de liberté pour l'artiste. Grâce au contact direct entre le public et l'artiste, il y a une situation de retour qui est normalement impossible. » (« 1.To reach a broader cross-section of the public than the usual art audience. One of the ways of choosing this audience is geographically in terms of locations. 2. The unexpected appearance of "art works" in an everyday street context calls attention to the street itself as an environment. 3. A new situation such as Street Works engenders new ideas of the artist. 4. This new non-gallery, non-studio, non-museum situation with its new set of rules creates a sense of freedom for the artist. Because of the direct contact between audience and artist there is a situation of immediate feedback that is not normally available. »), PERREAULT, John, dans PERREAULT, John et COLLISCHAN, Judy, *op. cit.*, n. p. Nous traduisons.

[511] Que l'on pourrait traduire par « art tellurien » en français, mais qui est plus communément nommé Land Art.

d'œuvre « porte l'environnement naturel à notre attention »[512]. Robert Smithson, un des plus importants représentant de cette mouvance, développe dès 1967 son travail autour des ruines industrielles, de lieux de catastrophes naturelles, de « paysages entropiques ». Il avait été marqué par un entretien de l'artiste Tony Smith, paru dans *Artforum* en 1966, où ce dernier raconte une virée nocturne en voiture, entendue comme une « expérience révélatrice »[513]. Pour Smithson, Smith propose de lire le paysage comme une phrase dont les tours, les cheminées ou les lumières sont les éléments de ponctuation. Il conçoit ainsi que notre perception de la nature et du monde est totalement artificielle. Ici encore, comme pour Acconci ou Perreault, la construction du langage apparaît comme une injonction à sortir de l'atelier et à considérer l'environnement[514].

Le 30 septembre 1967, Robert Smithson se rend dans sa ville natale, Passaic, dans le New Jersey, et réalise un « essai photographique »[515] qu'il intitule « Une visite aux monuments de Passaic, New Jersey ». Il le publie en décembre 1967 dans la revue *Artforum*. Un peu à la façon de Smith, il décrit une promenade dans la banlieue industrielle. La visite structure le récit, accompagné de 24 photographies noir et blanc, de petite dimension (7,6 cm x 7,6 cm). Sont de cette façon décrits et représentés les infrastructures et les bâtiments croisés lors de cette marche, durant laquelle il découvre toute une série d'éléments délabrés, sans histoire ni tradition, qu'il élève au rang de « monuments »[516]. Pontons, canalisations et autres fontaines deviennent des hommages à l'absence de sens de ce territoire. Ici, l'artiste ne crée pas une action ou un objet au sein de la ville, comme les « Street Works » ; toutefois, il incite

[512] (« Some artists making Street Works wish to call attention to the city environment in much the same way as Earth Art brings the natural environment to our attention. »), PERREAULT, John, « Street Works », *op. cit.*, n. p. Nous traduisons.

[513] SMITH, Tony, cité par SMITHSON, Robert, « Une sédimentation de l'esprit : Earth Projects » (1968), trad. C. Gintz, C. Marchand-Kiss, J. Tittensor, dans *Robert Smithson, une rétrospective. Le Paysage entropique 1960-1973*, catalogue d'exposition (Palais des Beaux-arts, Mac, galerie contemporaine des Musées de Marseille, Bruxelles, Marseille, 1994), Musées de Marseille éditions, RMN, Marseille, Paris, 1994, p. 193.

[514] « Les mots et les roches contiennent un langage qui suit une syntaxe de fentes et de ruptures. Il suffit de regarder n'importe quel *mot* assez longtemps pour le voir s'ouvrir en une série de failles, en un terrain de particules, chacune d'entre elles contenant son propre vide. », SMITHSON, Robert, *ibid.*, p. 195.

[515] GILCHRIST, Maggie, « Ruine des anciennes frontières », dans *Robert Smithson, une rétrospective.* (…), *ibid.*, p. 19.

[516] Le pont est par exemple appelé « Monument des orientations disloquées », SMITHSON, Robert, « Une Visite aux monuments de Passaic, New Jersey » (1967), dans *ibid.*, p. 181.

lui aussi à envisager l'environnement avec un nouveau regard. La banlieue délaissée, sans mémoire culturelle, devient le symbole d'un monde où centre et périphérie se confondent, où le temps n'existe plus[517]. Le paysage se construit et s'écroule à la fois ; il est entropique.

Ce passé industriel américain est au même moment largement investi et défendu par les artistes new-yorkais. Par exemple, Donald Judd mène l'association « Artistes contre la voie rapide » [Artists Against the Expressway], qui s'oppose au projet de l'urbaniste Robert Moses, chargé de la rénovation de New York. Moses avait prévu, dès la fin des années 1950, de faire passer une autoroute qui éventrerait littéralement le quartier de SoHo[518]. Celui-ci, constitué d'usines construites dans les années 1870 et depuis désaffectées, était considéré par la ville comme sans intérêt et dépourvu de patrimoine architectural. Or, comme le raconte Pauline Chevalier, « habitants et artistes de Downtown [mènent] la lutte contre les projets de Robert Moses tout en prenant conscience de la spécificité topographique du quartier »[519]. Le combat se poursuit jusqu'au début des années 1970[520] et contribue non seulement à sensibiliser les consciences à propos de l'environnement industriel, mais également à rassembler les artistes autour d'une communauté émergente[521]. Rappelons que « Street Works III » se déroule entre Prince Street et Grand Street, Wooster Street et Greene Street – soit très exactement dans ce quartier industriel. Si Perreault souhaite attirer l'attention sur la rue, il s'agit dans ce cas précis d'un patrimoine alors totalement déconsidéré, à l'instar des bâtiments de Passaic.

L'influence du Land Art dans la production d'actions furtives se ressent également dans le refus – ambivalent – de l'institution comme seul site légitime de l'art. Le Land Art en

[517] « Au lieu de nous remémorer le passé comme le font les monuments anciens, les nouveaux semblent nous faire oublier l'avenir. Au lieu d'être faits de matériaux naturels, tels que marbre, granite et autres roches, les nouveaux monuments sont faits de matériaux artificiels : plastique, chrome et lumière électrique. Ils ne sont pas construits en vue de la durée, mais plutôt contre. », Id., « L'Entropie et les nouveaux monuments » (1966), dans *ibid*., p. 162.

[518] Entre la rue Lafayette à l'Est, la rue Houston au Nord, West Broadway à l'Ouest et Canal Street au Sud.

[519] CHEVALIER, Pauline, *op. cit.*, p. 28.

[520] En effet, si le projet avait été enterré provisoirement en 1961, il revenait régulièrement dans l'agenda des commissions d'urbanisme de la ville.

[521] La chorégraphe Yvonne Rainer, l'artiste Robert Rauschenberg ou la critique d'art Lucy Lippard comptent parmi les des membres de l'association.

effet, en agissant dans et avec le paysage, semble offrir d'autres perspectives pour la création que l'espace de la galerie. Toutefois, les artistes créent également des œuvres destinées au *white cube*[522]. Smithson par exemple hésite en permanence entre un art d'atelier et le paysage extérieur. Ce « va-et-vient »[523], ainsi que l'appelle l'artiste, se concrétise en 1968 dans les *Nonsites*. Ces œuvres sont organisées selon un système de correspondance entre *Site* et *Nonsite*. Le premier désigne l'espace extérieur, illimité et dispersé, qu'il est possible d'arpenter et de visiter ; le second une mise en forme fermée, concentrée et délimitée, présentées dans des musées ou galeries. Les *Nonsites* sont constitués de bacs géométriques métalliques où sont disposées des roches trouvées sur les sites, accompagnés de photographies et de cartes. Loin d'être des objets isolés, ils contiennent de l'information et permettent de dessiner une dialectique entre l'œuvre et le monde qui lui est extérieur. Ils sont des fragments, inscrits entre le déplacement et le lieu, la présence et l'absence :

> « Les deux versants sont à la fois présents et absents. La terre ou le sol extrait du *Site* sont placés *dans* l'art (*Nonsite*) au lieu que l'art soit placé *sur* le sol. Le *Nonsite* est un contenant dans un autre contenant (la salle d'exposition). […] Est-ce que le *Site* reflète le *Nonsite* ou est-ce le contraire ? »[524]

Smithson porte l'intérêt du spectateur vers un ailleurs qui l'environne, au-delà de l'espace d'exposition. En opposition à la lecture moderniste de l'œuvre d'art, qui « répète qu'il faut considérer l'art comme un genre de *choses* à part, comme des objets qui existent en eux-mêmes en dehors de ce qui les entoure »[525], l'artiste revendique un « langage dialectique » qui s'imposerait comme « processus de développement continu »[526] : il ne permet pas de lecture isolée de l'œuvre, toujours en rapport avec « la terre, le travail, les

[522] Terme devenu générique, mais qui fut théorisé par l'artiste et critique d'art américain d'origine irlandaise Brian O'Doherty, dans une série de quatre essais parus entre 1976 et 1981. Voir O'DOHERTY, Brian, *White Cube, L'Espace de la galerie et son idéologie* (1976), trad. J. Vasseur, revue par P. Falguière, jrp-ringier, Zürich, 2008.

[523] SMITHSON, Robert, « Frederick Low Olmsted et le paysage dialectique », dans *Robert Smithson, une rétrospective.* (…), *op. cit.*, p. 211.

[524] Id., « Spiral Jetty », cité par PAQUET, Suzanne, « Une Nouvelle topographie ou l'art de la périphérie », *Nouvelle revue d'esthétique*, 2008/1, PUF, p. 36.

[525] Id., « Art et dialectique » (1970), dans *Robert Smithson, une rétrospective.* (…), *op. cit.*, p. 203.

[526] *Ibid.*

classes sociales »[527]. Par la suite, Smithson réalise des travaux monumentaux (*earthworks*), dans des espaces américains dévastés. Le *Broken Circle* et la *Spiral Hill* sont par exemple construits sur une ancienne sablière.

Cependant, le gigantisme des installations *in situ* du Land Art n'empêchent pas les artistes de continuer d'entretenir un rapport avec l'espace de la galerie. Ainsi que l'affirme Maggie Gilchrist, « il ne s'agissait pas d'un refus du cadre new-yorkais, mais plutôt d'un élargissement de ses frontières »[528], ce qui ne manque pas de soulever nombre de questionnements. Par exemple, William Rubin, le conservateur du MoMA, trouvait « surprenant, quoique compréhensible, que des artistes, dont les créations n'ont vraiment pas besoin d'être exposées dans un musée – voire y sont par nature opposées – insistent néanmoins pour qu'elles le soient. »[529] « Compréhensible », car en qu'en tant qu'œuvres difficilement accessibles créées dans le paysage américain, les *earth works* devaient, d'une façon ou d'une autre, être ramenés entre les murs de l'institution artistique afin d'être perçus et reconnus. En 1968 est organisée à la Dwan Gallery à New York l'exposition *Earthworks*, aujourd'hui considérée comme fondatrice du Land Art[530]. Elle réunissait notamment les artistes Carl Andre, Walter De Maria, Michael Heizer, Sol Lewitt, Robert Morris, Robert Smithson. S'y trouvaient présentés des travaux élaborés à partir de matériaux naturels ramenés d'expéditions dans la nature ou bien des réalisations documentaires se référençant à des installations réalisées dans le paysage américain. Si les œuvres exposées renvoyaient à un ailleurs, elles étaient pourtant bien présentes dans les institutions. De plus, afin de lever les fonds nécessaires à la réalisation des travaux colossaux dans les grands espaces, il était nécessaire d'exposer dans des galeries et indispensable de proposer des œuvres à la vente.

La volonté de Perreault de faire descendre l'art dans la rue est une réponse critique à l'Earth Art. Très vite le poète considère qu'il s'agit d'un art particulièrement élitiste puisqu'il

[527] *Ibid.*

[528] GILCHRIST, Maggie, *op. cit.*, p. 24.

[529] RUBIN, William, entretien avec ALLOWAY, Lawrence et COPLANS, John (1974), trad. A. Lacoste, « Le concept de musée n'est pas infiniment extensible », dans *L'Art, la mode, la morale, la passion*, Paris, catalogue d'exposition (Centre Georges Pompidou, Paris), Centre Georges Pompidou, Paris 1987, p. 40.

[530] L'année suivante, le White Museum of Art, à New York également, organise sous l'égide du critique Willoughby Sharp, une nouvelle exposition regroupant les mêmes artistes, *Earth Art*.

fallait voyager jusqu'aux sites mêmes pour avoir accès aux œuvres originales[531] ; personne ne vit dans le désert. Au contraire, les « Street Works » se destinent à l'homme de la rue et les œuvres elles-mêmes viennent à la rencontre du simple passant. L'artiste n'est pas un homme seul, coupé du monde au sein de son atelier, ni un démiurge épousant les grands récits des espaces américains, loin de tous.

Les actions furtives se distinguent du Land Art car leur réalisation nécessite très peu de moyens et leur accessibilité en ville est, *a priori*, aisée. Cependant, la dialectique entre *site* et *non site* est également en jeu dans ces productions ; des questions similaires à celles soulevées par le Land Art se posent. Pour pouvoir créer dans la rue, il semble nécessaire d'être soutenu par un organisme officiel. Pour satisfaire cet organisme, il faut prévoir un vernissage et une exposition traditionnelle – le public reste celui, élitiste, du monde de l'art… Farouchement opposé aux expositions dans les cadres restreints des galeries, Perreault s'est trouvé contraint d'en organiser une et de penser la dialectique entre espace urbain et espace normé de l'art.

c) Échapper aux préconceptions artistiques et transformer le récepteur. L'exemple d'Adrian Piper

Rencontrer un public dans la rue est la revendication sociale primordiale des « Street Works ». Les artistes sortent des espaces dévolus à l'art, mais non pas pour un autre lieu inaccessible. Dans les quatre points abordés dans leur lettre à l'Architectural League of New York, les organisateurs des « Street Works » avancent en premier lieu l'idée de partir à la rencontre d'un public qui ne soit pas habituellement celui de l'art[532] et ils insistent dans le

[531] « J'étais un grand admirateur de Land Art, mais me suis rapidement rendu compte que c'était aussi élitiste que n'importe quel art fait pour des galeries et des musées, peut-être encore plus puisqu'il fallait voyager jusqu'aux sites éloignés pour voir l'art. », (« I was a great admirer of Earth Art, but quickly realized that it was as elitist as any art made for galleries and museums, perhaps even more so since you have to travel to remote sites to view the art. »), PERREAULT, John, dans PERREAULT, John et COLLISCHAN, Judy, *op. cit.*, n. p. Nous traduisons.

[532] « 1. Atteindre un échantillon plus large que le public habituel de l'art. Une des façons de choisir ce public est une question d'emplacements géographiques. », (« 1.To reach a broader cross-section of the public than the usual art audience. One of the

dernier point sur le principe d'ouvrir de nouveaux horizons pour les artistes, en relation immédiate avec les personnes rencontrées. Il s'agit d'une revendication sociale très forte ; descendre dans la rue produit la confrontation avec le premier venu. Revenant vingt ans plus tard sur ses travaux du début des années 1970, Acconci affirme qu'il cherchait à investir « un espace qui fût une partie du monde habituel que connaît tout un chacun et par lequel vous passeriez, simplement, tout naturellement »[533]. Il envisageait le public dans une dimension sociale : il ne souhaitait pas s'adresser à des initiés de « ce monde-dans-le-monde spécifique »[534] forcément excluant ; il œuvre, selon ses mots, dans « le monde désordonné lui-même »[535]. Rien ne semble séparer l'œuvre de l'expérience ordinaire. La réception de l'œuvre se fait au sein de la vie quotidienne, à l'encontre de l'extraordinaire. De cette manière, il est possible de ne pas la percevoir, de la piétiner, voire d'y « donner un coup de pied » :

> « Eh bien, l'idée de gens allant à l'intérieur d'une galerie m'a toujours semblée fausse. Je n'y crois pas. Je n'avais aucune affection particulière pour les gens qui allaient dans les galeries, que l'art transforme en une sorte d'espace sacramental. Je ne peux pas marcher dessus parce que c'est un Carl Andre. Je ne pense pas que mon truc ait jamais été comme à l'église. Il n'y a jamais eu d'autel. J'ai voulu un art dans lequel on pourrait séjourner, comme on fait en ville. Je me fiche qu'on lui donne un coup de pied. »[536]

L'exemple que donne Acconci est d'autant plus intéressant que Carl Andre spécifiait que l'on pouvait marcher sur ses œuvres. En 1967, le sculpteur réalise sa première œuvre plane, composée de plaques de métal juxtaposées et disposées à même le sol. Le visiteur peut

---

ways of choosing this audience is geographically in terms of locations. »), PERREAULT, John, dans PERREAULT, John et COLLISCHAN, Judy, *op. cit.*, n. p. Nous traduisons.

[533] ACCONCI, Vito, « " Performance"… *a posteriori* », *op. cit.*, p. 44.

[534] *Ibid*., p. 44.

[535] *Ibid*., p. 45.

[536] (« Well, the idea of people going inside a gallery always seemed fake to me. I just didn't trust it. I had no particular affection for people who went to galleries, which art turns into a kind of sacramental space. I can't step on this because it's a Carl Andre. I don't think my stuff ever felt churchlike. There was never an altar. I wanted an art that you could be in, the way you're in a city. I don't care if they kick it. »), Id., entretien avec Jeff Rian, « Vito Acconci, The icon of the New York underground art scene (…) », *op. cit.* Nous traduisons.

fouler la sculpture. Acconci, en choisissant cet exemple, montre combien le contexte de monstration de l'œuvre contribue à en annuler l'effectivité ; personne n'ose marcher sur une œuvre présentée dans un musée. L'œuvre y est comme dans un sanctuaire. L'expression qu'il utilise, « espace sacramental », fait d'ailleurs écho au vocabulaire employé par l'artiste et critique d'art américain d'origine irlandaise Brian O'Doherty pour décrire l'espace de la galerie. Dans une série de quatre essais parus entre 1976 et 1981, regroupés et publiés sous le titre *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*[537], O'Doherty démontre combien le cube blanc, objet d'une construction historique, est devenu la norme pour exposer les œuvres. Soit disant espace neutre, hors du temps et de l'espace, il isole l'art de tous les signaux extérieurs.

> « Quelque chose de la sacralité de l'église, du formalisme de la salle d'audience, de la mystique du laboratoire expérimental s'associe au design chic pour produire cette chose unique : une chambre d'esthétique. »[538]

Aussi tout ce qui y est placé est comme « sacré » ; il n'est pas question de marcher dessus[539]. Au contraire, *Following Piece*, œuvre furtive, exécutée dans la rue, ne correspond en rien à l'idée que l'on se fait d'une œuvre en 1970 et la question d'y « donner un coup de pied » ne se pose pas. Rien ne permet de soupçonner qu'il y a « art ». Le doute s'installe alors. Le passant aperçoit un homme qui marche. Peut-être a-t-il remarqué qu'il est suivi, s'il est observateur, à l'instar de cet homme filé par l'artiste et qui s'est rendu au cinéma pour voir un film intitulé « Paranoïa »[540]. Aujourd'hui encore Acconci se demande si ce choix lui était

[537] O'DOHERTY, Brian, *op. cit.*.

[538] Id., « Notes sur l'espace de la galerie », dans *ibid*, p. 37.

[539] O'Doherty expose également combien le cube blanc serait l'aboutissement de la victoire de l'interprétation du modernisme portée par Clement Greenberg.

[540] « Je ne pense pas que quiconque m'ait jamais remarqué. Je veux dire, je me rappelle une fois, j'ai suivi quelqu'un qui est allé à une sorte de restaurant assisté, acheter quelque chose rapidement, quelque part dans le centre-ville de New York, peut être 14ème ou la 13ème rue, mais alors que la personne est allée voir un film dans la même rue, j'ai commencé à penser : "Je me demande si cette personne le fait exprès pour moi", parce que le film que la personne est allée voir s'appelait *Paranoïa*. Et je me demande si cette personne l'a fait exprès. Mais je ne l'ai jamais découvert. », (« I don't think anybody noticed. I mean I remember once following someone who went to a kind of attended restaurant, buy something quickly, somewhere in downtown NY, may be 14st, 13st, but then that person went to a movie on the same street. And I started to think "I wonder if that person is doing in purpose for me" because the movie that person went to see [was] called *Paranoia*. And I wonder if that person did that in purpose. But I never found out. »), ACCONCI, Vito, entretien avec l'artiste, *op. cit*. Nous traduisons.

adressé… L'œuvre qui n'est pas placée dans un monde à part, hors du monde ordinaire, échappe aux préconceptions qu'en a le spectateur. Dans une salle de théâtre, nous dit Acconci, « tout ce qui était séparé devenait automatiquement objet d'attention »[541]. De plus, le spectateur a des attentes, des idées préconçues. Acconci répète qu'il ne souhaitait pas que son travail soit perçu comme de l'art, car cette perception suppose une approbation sociale engendrée par une forme de validation de ce qui y est présenté :

> « Je détestais le mot "art", parce que l'art pré-approuve quelque chose. C'est la seule catégorie que je connaisse qu'accompagne une pré-approbation. Vous dites que cette personne a écrit un roman ; cette personne a écrit une nouvelle. C'est juste un domaine. Dans le langage courant, vous pouvez voir une belle femme et dire "Ouah, on dirait une œuvre d'art." L'art est gâté parce que cela devient un terme élogieux. »[542]

Le mot « art » ne pouvait être accolé à Acconci en action par le passant qui ne le connaissait pas. La caractéristique « art » est dissimulée, camouflée ; l'œuvre échappe aux « radars » de l'art et aux termes élogieux. Le « spectateur » peut alors se comporter face à l'œuvre « comme on fait en ville ». De plus, lui-même n'est plus protégé. À l'opposé, les performers qui s'exécutent devant un public, en salle, dans un festival, une soirée, opèrent une transgression symbolique, devant un public converti, acquis, dans un lieu cadré[543]. En ne revendiquant pas un statut artistique, en agissant par surprise, en secret, les actions furtives échappent à tous préjugés et touchent tout autrement le récepteur. L'art ne semble plus placé dans un monde à part mais se confond totalement avec la vie de la rue. Lors de notre entretien, Acconci confirme d'ailleurs qu'il n'a jamais souhaité appartenir au monde de l'art,

---

[541] Id., « " Performance"… *a posteriori* », *op. cit.*, p. 45.

[542] (« I hated the word art, because art pre-approved of something. It's the only category I know that comes with pre-approval. You say this person wrote a novel; this person wrote a short story. It's just a field. In everyday language, you can see a beautiful woman and say, "Wow, she's just like a work of art." Art is spoiled because it becomes a term of praise. ») Id., entretien avec Jeff Rian, « Vito Acconci, The icon of the New York underground art scene (…) », *op. cit.*. Nous traduisons.

[543] Pour le théoricien de l'« art à faible coefficient de visibilité artistique » Stephen Wright, œuvrer en dissimulant le caractère artistique permet d'échapper ainsi à ce qui constitue « l'une des accusations les plus débilitantes dont l'art se trouve, implicitement ou explicitement, la cible : que ce n'est pas pour de vrai ; ou, plus franchement, que *ce n'est que de l'art.* », WRIGHT, Stephen, « L'avenir du ready-made réciproque : valeur d'usage et pratiques para-artistiques », *Parachute* n° 117, 2004, p. 122.

qu'il déteste[544]. Si nous remettons en question cette affirmation plus loin, en démontrant combien il a finalement cherché à en faire partie, il reste néanmoins qu'en suivant des inconnus, non seulement Acconci sort des espaces physiques dédiés à l'art, mais de plus il doit nécessairement être ignoré – par la personne suivie comme par les passants. *Following Piece* échappe intrinsèquement à toute forme de pré-approbation.

L'artiste Adrian Piper, qui participe aux premiers « Street Works », pense également qu'une œuvre est plus effective si elle n'est pas perçue comme telle. Mais elle va plus loin qu'Acconci ; d'après elle, ceci permet surtout au récepteur d'être ainsi transformé par l'œuvre.

Née en 1948 à Harlem d'une famille issue de la classe moyenne afro-américaine, cette artiste développe sa recherche sous des formes tant artistiques – performance, vidéo, installation, texte, photographie – que théoriques (elle fait plus tard une thèse de philosophie à Harvard). Elle a étudié l'art à la School of Visual Arts de New York, d'où elle sort diplômée en 1969, et c'est lors d'un cours d'été au City College de New York en 1967 qu'elle rencontre Rosemary Mayer et Vito Acconci. Très tôt elle publie dans leur revue *0 to 9*[545] et elle est naturellement invitée à participer aux « Street Works ». Pour les deux premières occurrences, elle réalise S*treetwork Streettracks I-II,* qu'elle décrit comme suit :

> « Dans un premier temps, une semaine avant la performance, j'ai marché durant deux heures, lentement, autour de la périphérie extérieure d'un bloc au sud de Manhattan, enregistrant tout ce qu'il se passait. Une semaine plus tard, durant ce qui constituait la performance, j'ai marché pendant une heure, rapidement, autour de la périphérie intérieure du bloc, réécoutant ce que j'avais enregistré mais en doublant la vitesse, "comprimant ainsi le temps et l'espace", comme je l'expliquais aux nombreux individus que j'ai rencontrés au cours de la pièce. L'enregistrement contient des conversations avec des artistes comme Richard Van Buren et Ed Ruda [Ruda] entre autres, et une conversation plus étendue avec Vito Acconci. Cette dernière conversation contient des résonances interpersonnelles dont j'étais complètement

[544] « Je ne me suis jamais préoccupé du monde de l'art, je haïssais le monde de l'art. Je l'ai toujours haï, tu sais. », (« I never mind to be in the art world, I hated the art world. And I always did, you know. »), ACCONCI, Vito, entretien avec l'artiste, *op. cit.*

[545] *Three Untitled Projects (Postal art exhibition)* par exemple, *dans 0 to 9* n° 4, *op. cit*., p. 39-42.

inconsciente à l'époque. Il y a de longs segments de bruit de rue : voitures, cris, vendeurs colportant leurs marchandises, conversations des passants, etc. »[546]

Cette pièce est significative des travaux conceptuels[547] que développe Piper. Le temps et l'espace y sont doublés par un jeu de palimpseste sonore, où le bruit ambiant de la ville est comme effacé par le son de son enregistrement précédent. L'intervention éphémère fait surgir le passé dans un présent aussitôt révolu, « comprimant ainsi le temps et l'espace ». Remarquons que l'artiste expliquait son intervention aux nombreux individus qu'elle rencontrait ; il ne s'agit donc pas d'une action furtive dans le sens où nous l'entendons. De plus, dans le récit qu'elle fait de cette action, elle décrit le rapport qu'elle entretenait avec ce public « direct ». Or il était majoritairement constitué d'artistes qui la connaissaient auparavant et l'avaient donc identifiée dans la rue.

Piper cherche toutefois à explorer ce qu'elle nomme « l'indexation du présent ». L'indexation est une « augmentation » du présent, « l'ici et maintenant concret et direct »[548], visant à accroître les qualités perspectives de l'instant. Pour cela, l'artiste crée des dispositifs intersubjectifs qui permettent l'interaction entre artiste et récepteur. Qu'importe la forme

[546] (« I first walked slowly around the outer periphery of a block in lower Manhattan for two hours, recording whatever occurred, one week before the performance. Then during the performance a week later, I walked quickly around the inner periphery of the block for one hour, playing back what I'd recorded at twice the speed, "thus compressing time and space", as I explained to one of many individuals I encountered in the course of doing the piece. The recording contains conversations with artists Richard Van Buren and Ed Ruda, among others, and a more extended conversation with Vito Acconci. This last conversation contains interpersonal overtones I was completely unaware of at the time. There are extended segments of street noise: cars, people shouting, vendors hawking their wares, passing conversations, etc. »), PIPER, Adrian [http://adrianpiper.com/vs/sound_streetwork.shtml], page consultée le 27 février 2015. Nous traduisons.

[547] Assimilé à cette mouvance, son travail a été très rapidement présenté dans les expositions significatives du mouvement conceptuel : « Language III », Dwan Gallery, New York, 1969 ; « Concept Art », Städtisches Museum, Leverkusen, Allemagne, 1969 ; « Plans and Projects as Art », Kunsthalle Bern, Bern, Suisse, 1969 ; « Conceptual Art and Conceptual Aspects », New York Cultural Center, New York, 1970 ; « Art in the Mind », Allen Museum, Oberlin, Ohio 1970 ; « Information », Museum of Modern Art, New York... L'artiste elle-même se considère comme une artiste conceptuelle, et non pas une artiste de la performance, comme elle l'écrit en février 1989 : « J'ai souvent été rangée à tort parmi les "artistes de la performance". Je me définis plutôt comme une artiste conceptuelle, et ce pour deux raisons. Tout d'abord, je définis l'art conceptuel comme un art qui subordonne le medium à l'idée […]. En second lieu, cette flexibilité de médias utilisables, issue des principes de l'art conceptuel, est stratégiquement importante par rapport aux cibles politiques de mon œuvre. », Id., « La Xénophobie et l'indexation du présent 1 : essai » (1989), dans *Textes d'œuvres et essai,* trad. M.-F. Foex, Institut d'art contemporain, Villeurbanne, 2003, p. 103.

[548] *Ibid.*, p. 102. (Voir d'ailleurs PIPER, Adrian, *Here and Now*, livre d'artiste, éd. Inconnue, 1968.)

qu'ils peuvent prendre – actions, diagrammes, cartes, photographies ou textes descriptifs –, ils se présentent comme des formes d'injonctions directes faites au récepteur. Les textes de Piper comprennent de multiples adverbes tels que « ici », « maintenant » et des pronoms « je », « tu », qui apparaissent comme autant d'exhortations au lecteur, tandis que ses actions sont provocantes envers les usagers de l'espace public new-yorkais. En transformant la conscience et la perception du public, Piper souhaite l'amener à acquérir une compréhension supérieure de ce qu'il expérimente dans sa vie quotidienne.

> « Mon œuvre est issue de la croyance que nous sommes transformés – et parfois reformés – par l'expérience directe, indépendamment des appréciations abstraites que nous portons sur elle et malgré nos tentatives de lui résister. »[549]

Au-delà de l'appréciation esthétique, l'artiste désire opérer un véritable changement politique sur le spectateur. Une autre série d'actions, qui date de 1970 et se dénomme *Catalysis*, explore précisément ce rapport direct au public, sans médiation, en vue d'entraîner le spectateur dans « le présent indexé » ou « augmenté ». Alors qu'elle jouit déjà d'une certaine notoriété en tant qu'artiste conceptuelle – présentée au New York Cultural Center, elle se prépare pour une exposition au MoMA –, Piper décide de réaliser son travail dans la rue, indépendamment d'une manifestation quelconque, et de quitter ainsi l'espace des galeries et des musées. Ces derniers ne lui paraissaient en effet plus être des contextes appropriés, alors que les États-Unis sont secoués par des événements violents et de fortes revendications sociales.

> « Cette fois c'est le contexte entier qui était lui aussi inadéquat […]. Je me suis simplement trouvée à jeter l'une après l'autre mes idées d'œuvres et à considérer les deux expositions auxquelles je participais d'une façon nouvelle et extrêmement critique. »[550]

---

[549] *Ibid.*

[550] [« This time the entire context itself was also inadequate […]. As before, I was not completely aware of all this at the time. I just found myself rejecting one idea for a piece after another, and looking at the two exhibits I was in a new and extremely critical way. »], Id., « An autobiographical Preface » (1973), dans *Parlando a me stressa, Talking to Myself*, Edizione a cura di Marilena Bonomo, Bari, 1975, p. 39-40.

Sortir dans la rue, quitter les espaces habituellement consacrés à l'art ou encore n'inviter personne à assister à ses actions sont alors des façons de répondre à cette crise. L'artiste est influencée par les « Street Works » auxquelles elle avait participé, mais également par les revendications de l'organisation Art Workers' Coalition.

Elle trempe ses vêtements dans un mélange de vinaigre, d'œufs, de lait et d'huile de foie de morue et les porte dans le métro durant l'heure de pointe ou dans une librairie où elle feuillette les magazines (*Catalysis I*). Cette action furtive pousse autrui à réagir, probablement de façon outrancière ; l'odeur devait être intolérable et, pour un usager des transports en commun passablement fatigué de sa journée de travail, la proximité insupportable. Elle adopte la position d'un sans-abri, d'une personne stigmatisée, elle qui l'est déjà à plus d'un titre, en tant que femme, noir américaine et artiste. D'autres *Catalysis* sont plus ouvertement spectaculaires : pour la troisième occurrence, Piper part acheter des lunettes de soleil dans la chaîne de magasins Macy's, alors qu'elle porte des vêtements peints en blanc à la peinture à l'huile, un panneau « peinture fraîche » suspendu autour du cou (*Catalysis III*). Elle gonfle également sa bouche en y enfonçant une serviette de bain rouge puis prend les transports en commun ou l'ascenseur de l'Empire State Building (*Catalysis IV*) ; elle diffuse des rots préenregistrés (via un appareil qu'elle portait sur elle) alors qu'elle consulte des ouvrages à la bibliothèque Donnel (une succursale de la bibliothèque nationale) (*Catalysis V*) ; elle attache des ballons d'hélium à son nez, ses dents, ses oreilles, et marche dans Central Park, avant d'entrer dans le vestibule de l'hôtel Plaza ou de prendre le métro le matin aux heures de pointe (*Catalysis VI*) ; elle enregistre une conversation supposément hypnotique qu'elle diffuse (*Catalysis VIII*)… Piper explore les limites de la bienséance et de ce qui peut être accepté dans l'espace public ; elle pousse l'impertinence jusqu'à l'absurde, à travers des actions qui peuvent paraître, pour certaines, fortuites et non intentionnelles (qui n'a jamais dû supporter les pets d'un voisin à la bibliothèque ?). D'autres en revanche sont perceptibles comme provocatrices et s'éloignent de notre conception de l'action furtive. Mais ceux qui la croisent sont dans l'impossibilité de déterminer si ces manières d'agir sont intentionnelles ou non. Ce doute est une véritable stratégie artistique. Les actions sont dérangeantes et engendrent une série de réactions, que nous pouvons imaginer hostiles et que Piper souhaite susciter à travers ces actes empreints d'une forme de violence sous-jacente. Toutefois, selon ses dires, jamais elle n'a enfreint un code de conduite explicite[551] ; ses gestes ne sont ainsi pas

[551] « Un aspect important du format de ces pièces était de ne jamais violer aucun code de conduite. L'idée était de se comporter normalement et d'altérer simplement mon apparence physique comme l'aurait fait celui qui changerait

interdis. Enfin, il n'est pas négligeable de préciser que l'artiste se confronte directement tant à la misogynie qu'aux diverses formes de racisme, à une époque où les revendications pour les droits civiques étaient extrêmement virulentes.

Catalysis VII nous intéresse plus particulièrement car Piper s'en prend cette fois à l'institution. Elle se rend au Metropolitan Museum en mâchant du chewing-gum et en faisant exploser les bulles jusqu'à ce que son visage en soit couvert, ou encore remplit son sac à main de ketchup et continue à l'utiliser normalement (elle en sort son peigne pour se recoiffer par exemple[552]). Il est provocateur de la part d'une artiste qui expose au même moment dans des institutions reconnues de venir tester les frontières des établissements, sous couvert d'anonymat. Cet acte au MET s'inscrit, nous l'avons dit, dans une époque de fortes revendications des droits des artistes. Piper envisage d'ailleurs les galeries et les musées comme une « arène politique »[553] – ainsi qu'elle l'écrit en 1980. En tant qu'artiste, il faut y acquérir le pouvoir, être connu et reconnu, soutenu. Or l'intérêt de Piper est de politiser le contexte du monde de l'art ; en y agissant sans autorisation et de façon provocatrice, elle remet en jeu les rapports à l'œuvre dans cet espace.

Nous insistons sur le travail de cette artiste car elle a théorisé de manière très claire son rapport au public direct. En effet, le titre de cette série – « Catalysis » – se réfère à l'idée que le travail peut « être un agent catalytique, en cela qu'il promeut un changement sur d'autres entités (spectateurs) sans subir de changement lui-même »[554]. Il faut entendre ici

---

sculpturalement un objet matériel. » (« One important aspect of this format was that I never violated any codes of behavior in these pieces. The idea was to behave normally and simply alter my physical appearance in the way that one would sculpturally alter an object with respect to material. As you can see here, I was, in the immortal words of Michael Fried, "activating the space around me"; people were making wide circles as I walked through. »), Id., « From xenophobia and the indexical present II: lecture » (1993), dans COHEN-CRUZ, Jan, *Radical Street Performance: An International Anthology*, p. 125-132. Nous traduisons.

[552] Voir description dans Id., « Catalysis. An Interview with Adrian Piper », *The Drama Review* n° 1, mars 1972, p. 76-78, repris dans *From the Center, feminist essays on women's art*, A Dutton Paperback, New York, 1976, p. 167-171.

[553] Id., « Quelques réflexions sur le caractère politique de cette situation » (1980), dans *Textes d'œuvres et essai, op. cit.*, p. 46.

[554] (« The work is a catalytic agent, in that it promotes a change in another entity (the viewer) without undergoing any permanent change itself. »), Id., « Art as catalysis », dans *Parlando a me stressa, Talking to Myself*, Edizione a cura di Marilena Bonomo, Bari, 1975, p. 41. Nous traduisons.

l'action comme un agent catalytique. Réalisée dans la rue, les bibliothèques, les halls d'immeubles ou le métro, elle déclenche des réactions chez les usagers et produit des modifications de comportements[555]. Piper souhaite provoquer un changement chez le regardeur (qu'elle nomme « *viewer* ») ; son action agit à la manière d'un catalyseur, dont la valeur serait à mesurer « en termes de force de changement »[556] et non plus selon des standards esthétiques. Cette place fondamentale du regardeur est confirmée tout au long des écrits et entretiens de l'artiste, comme par exemple dans un texte de 1970 où elle définit justement l'art comme « catalyse » :

> « Une des raisons de produire et d'exposer un travail est d'inciter une réaction ou un changement chez le regardeur. Plus fort est le travail, plus fort est son impact et plus totale est la réaction du regardeur (physiologique, psychologique, intellectuelle, etc.). »[557]

Elle va jusqu'à faire de la transformation de ce regardeur la condition même de son travail :

> « J'ai fait des pièces dont la signification et l'expérience sont définies autant que possible par la réaction et l'interprétation du regardeur. Idéalement le travail n'a pas de signification ou d'existence indépendante en dehors de sa fonction comme moyen de changement. Il existe seulement comme un agent catalytique entre moi et le regardeur. »[558]

---

[555] Une catalyse est « une modification de la vitesse d'une réaction chimique sous l'influence d'une substance capable, par sa seule présence, de déclencher cette réaction sans subir elle-même d'altération finale. », « catalyse », dans Centre Nationale des Ressources Textuelles, [http://www.cnrtl.fr/definition/catalyse], page consultée le 28 février 2015.

[556] (« The value of the work may then be measured in terms of the strength of the change, rather than whether the change accords positively or negatively with some aesthetic standard. »), « La valeur du travail peut alors être mesurée en termes de force de changement, plutôt qu'en changement qui s'accorde positivement ou négativement avec une certaine norme, esthétique. », PIPER, Adrian, « Art as Catalysis », *op. cit.*, p. 41. Nous traduisons.

[557] [« One reason for making and exhibiting a work is to induce a reaction or change in the viewer. The stronger the work, the stronger its impact and the more total (physiological, psychological, intellectual, etc.) the reaction of the viewer. »], *ibid.* Nous traduisons.

[558] (« I've been doing pieces the significance and experience of which is defined as completely as possible by the viewer's reaction and interpretation. Ideally the work has no meaning or independent existence outside of its function as a medium of

Ce changement est rendu possible grâce à l'« expérience directe », sans médiateur, entre l'artiste en action et le public qui s'ignore[559]. En effet, le pouvoir catalyseur de l'art est selon Piper bien plus faible lorsque la production est séparée de l'artiste ; l'écart spatio-temporel entre le spectateur et l'œuvre en réduit l'impact. Elle rejoint ici ce que souhaitait Perreault, à savoir supprimer la distance entre l'artiste et le public. L'art ne doit pas s'incarner dans un objet, sorte de médiateur, mais dans le processus de création lui-même, présenté en direct. Cette idée n'est pas sans faire écho à la fameuse boîte de Robert Morris, *The Box With the Sound of its Own Making* (1961)[560]. Sauf que Piper, elle, élimine l'objet. Car ce qui pourrait éventuellement représenter son action – une forme de documentation – nécessite un déplacement psychologique de la part du spectateur : il lui faut imaginer ce qui s'est passé. Il n'y a dès lors plus « indexation du présent ». L'expérience n'est pas vécue en direct et les possibilités de transformation du regardeur en sont considérablement amoindries[561]. Avec sa série de *Catalysis*, Piper souhaite au contraire se trouver dans le même « continuum spatial et temporel » que le regardeur. Enfin, pour être effective, cette « catalyse » doit être réalisée sans que Piper s'annonce en tant qu'artiste, comme elle le confirme dans un entretien datant de 1976 :

---

change. It exists only as a catalytic agent between myself and the viewer. »), Id., « Concretized Ideas I've Been Working Around » (1971), dans *Parlando a me stressa, op. cit*., p. 53. Nous traduisons.

[559] Nous l'avons déjà cité mais rappelons-nous : « Mon œuvre est issue de la croyance que nous sommes transformés – et parfois reformés – par l'expérience directe, indépendamment des appréciations abstraites que nous portons sur elle et malgré nos tentatives de lui résister. Mon engagement dans la création est fondamentalement politique, c'est pourquoi ce qui me détermine principalement à faire l'œuvre que je fais est le désir d'opérer un changement politique réel et tangible dans l'intimité du spectateur, indépendamment – ou en dépit – de son appréciation esthétique abstraite sur mon œuvre. », Id., « La Xénophobie et l'indexation du présent 1 : essai », *op. cit.*, p. 102.

[560] Œuvre constituée d'un cube en bois qui contient l'enregistrement de sa propre fabrication. Ainsi est mis en avant le processus de confection de l'œuvre, l'action même de sa réalisation, diminuant par là l'importance de l'objet fini. Cette œuvre, exposée pour la première fois à la Gordon Gallery en 1963 à New York, est aujourd'hui parfois présentée comme le point de départ de l'art conceptuel. Voir HERMANN, Gauthier, RAYMOND, Fabrice & VALLOS, Fabien, « Préface » dans *L'Art conceptuel* (…), *op. cit.*, p. 9-14.

[561] « La documentation médiatique (photographies, films, enregistrements, vidéo etc.) exige un déplacement psychologique du regardeur dans le temps et l'espace – une récréation mentale au travers des conditions documentées. Le succès de cet effort précède et influence l'appréciation du travail lui même. », [« Media documentation (photos, movies, tapes, video, etc.) requires a psychological displacement in time and space by the viewer – a mental recreation of the documented conditions. The success of this effort precedes and influences appreciation of the work itself. »], PIPER, Adrian, « Art as Catalysis », *op. cit.*, p. 42. Nous traduisons.

> « Une chose que je ne fais pas, c'est de dire "je fais une pièce", j'essaye d'éviter. Cela établit immédiatement une séparation avec le public – "Maintenant nous allons nous produire" – ça détruit toute la chose. Aussitôt que vous dites ceci est une pièce, ou une expérience, ou du théâtre de guérilla – cela fait que ça va, tout est aussi prévu et attendu que si vous étiez assis devant une scène. La situation du public et le contexte artistique dans son entier rendent impossible la possibilité de faire quoi que ce soit. […] Il semble que depuis que j'ai arrêté d'utiliser l'espace de la galerie et arrêté d'annoncer les pièces, j'ai arrêté d'utiliser les cadres de l'art. »[562]

Ne plus se situer dans les cadres de l'art et ne plus annoncer la « prestation » sont autant de moyens pour que les gens qui croisent Piper soient touchés et réagissent sans être protégés par des cadres prescripteurs. Elle rejoint ici ce que dit Acconci, à savoir que la dénomination « art » suppose des préconceptions. Lorsque l'art agit par surprise, sa réception est bouleversée et son récepteur transformé. À l'inverse, les espaces dédiés à l'art « prépare[ent] le spectateur à être catalysé » et rendent « la catalyse parfaitement impossible »[563] dit Piper. À l'inverse, le métro, la rue, les parcs ou les bibliothèques, permettent la rencontre fortuite entre l'artiste à l'œuvre et les récepteurs, les premiers s'exposant à des réactions non contrôlées. La « catalyse », soit la transformation des individus, devient alors possible.

---

[562] (« One thing I don't do, is say "I'm doing a piece", because I am trying to avoid. It immediately establishes an audience separation – "Now we will perform" – that destroys the whole thing. As soon as you say, this is a piece, or an experiment, or guerilla theatre – that makes everything all right, just as set up and expected as if you were sitting in front of a stage. The audience situation and the whole art context make it impossible to do anything. […] It seems that since I've stopped using gallery space, and stopped announcing the pieces, I've stopped using art frameworks. »), Id., « Catalysis. An Interview with Adrian Piper », *op. cit.*, p. 170-171. Nous traduisons.

[563] [« Art contexts per se (galleries, museums, performances, situations) are becoming increasingly unworkable for me; they are being over-whelmed and infiltrated by bits and pieces of other disintegrating structures: political, social, psychological, economic. They preserve the illusion of an identifiable, isolatable situation, much as discrete forms do, and thus a prestandardized set of responses. Because of their established functional identities, they prepare the viewer to be catalyzed, thus making actual catalysis impossible ».], « Les contextes d'art en eux-mêmes (galeries, musées, performances, situations) deviennent de plus en plus impraticables pour moi ; ils sont écrasés et infiltrés par les éléments d'autres structures de désagrégation : politiques, sociaux, psychologiques, économiques. Ils préservent l'illusion d'une situation identifiable et isolable, comme le font beaucoup de formes discrètes, et produisent ainsi un ensemble de réponses pré-standardisées. À cause de leurs identités fonctionnelles établies, ils préparent le regardeur à être catalysé, rendant ainsi toute catalyse réelle impossible […]. », Id., « Concretized Ideas I've Been Working Around », *op. cit.*, p. 54. Nous traduisons.

> « La catalyse la plus forte, la plus complexe et la plus esthétiquement intéressante est celle qui a lieu dans la confrontation humaine non catégorisée, non définie, non pragmatique. L'urgence de la présence de l'artiste comme travail/catalyse artistique confronte le regardeur à une situation plus large, plus puissante et plus ambiguë que des formes discrètes ou des objets. »[564]

La confrontation entre artiste et récepteur en dehors de toute désignation artistique permet donc le changement, la « catalyse ». Du point de vue de l'artiste, celle-ci reste du domaine de l'esthétique mais elle ouvre un champ dont la puissance dépasse largement celles engendrées par les formes – même ténues – et les objets. Ses actions ont certainement créé des réactions impensables dans le cadre d'un musée, que l'artiste ne pouvait prévoir ni maîtriser. Lucy Lippard, dans son article sur les *street works* en tant que genre artistique à part entière, souligne par ailleurs le courage de Piper pour ses opérations solitaires et quelque peu effrayantes. L'artiste qui s'expose directement dans la rue telle une « paria », sans jamais donner aucune indication quant au caractère artistique de son action, en vue d'échapper aux réactions normées des regardeurs[565], prend des « risques ultimes »[566] dit-elle. Ce travail reflète ce qui est recherché par les artistes au travers des actions furtives et s'inscrit parfaitement dans la lignée des principes souhaités par Perreault. En agissant en dehors du champ de l'art, en ne convoquant pas de spectateurs à assister à l'œuvre, en se confrontant en direct à un public qui s'ignore en tant que tel, les artistes réévaluent totalement le rapport à l'œuvre et l'influence de la création sur le récepteur ; ils participent à la création d'un « nouveau format » – les actions furtives.

---

[564] (« The strongest, most complex, and most aesthetically interesting catalysis is the one that occurs in uncategorized, undefined, non-pragmatic human confrontation. The immediacy of the artist's presence as art work/catalysis confronts the viewer with a broader, more powerful, and more ambiguous situation than discrete forms or objects. »), *ibid.*, p. 53-54. Nous traduisons.

[565] « Bien que plus tard elle transmette au monde de l'art ses activités au moyen de textes écrits, Piper commença par des opérations solitaires et effrayantes destinées à éviter les réponses normées caractéristiques des situations artistiques. », (« Although she would later convey her activities to the art world by means of written texts, Piper began these lonely and frightening operations to ovoid the "prestandardized" responses characteristic of art situations ».), Id., « The Geography of Street Time (…) », *op. cit.*, p. 189.

[566] (« The ultimate risks inherent in this sort of public interaction have probably been taken by Adrian Piper. »), *ibid.*, p. 187. Nous traduisons.

B/ Et un instrument de changement social

> « Est-ce que l'art peut être un instrument de changement social ? Est-ce que l'art peut être politiquement efficace ? Cela n'a pas marché auparavant, mais ce n'est pas une raison pour qu'il n'y ait pas un nouvel art politique qui évite les pièges du Réalisme socialiste et évite les musées ou le piège de l'affichisme, où d'opportuns sentiments politiques sont récupérés par des réseaux de distribution massifs et des institutions officielles d'enseignement financier et transformés en objets décoratifs. Je ne sais pas. Le Cambodge est en train d'être envahi. Des étudiants sont tués de sang-froid. L'art semble si loin de la vie. »[567]

Perreault refuse le constat d'inconséquence de l'art ; il refuse de croire que l'art est un objet autonome coupé du monde. Il refuse le cynisme que provoque la récupération tous azimuts des propositions les plus radicales. Celles-ci, « instituées », statiques et capitalisées, ont vu leur portée corrosive réduite à néant, jusqu'à contribuer à soutenir un système qu'elles récusaient. Malgré le soutien de l'Architectural League pour la quatrième manifestation, l'invitation faite aux artistes à participer aux « Street Works » est très libre ; elle permet d'abolir toute hiérarchie afin d'ouvrir de nouvelles voies de production et de diffusion de l'œuvre, jusqu'à en faire un instrument de changement social, dans une Amérique en plein bouleversement. Cette volonté de transformation de la société est, de façon générale, à l'œuvre dans l'action furtive. Si, comme nous le verrons, les artistes ne se revendiquent pas d'un « art engagé », chacun à sa manière espère contribuer à influer, même de façon infime, voire intime, sur la société.

[567] (« Can art be an instrument of social change? Can art be politically effective? It didn't work before, but that is no reason why there cannot be a new political art that avoids the pitfalls of Socialist Realism and avoids the museums or the pitfall of posterism, wherein timely political sentiments are grabbed up by mass distribution systems and official institutions of financial education turned into decorative objects. I don't know. Cambodia is being invaded. Students are being shot down in cold blood. Art seems so far removed from life. »), PERREAULT, John, « Only a Dummy », *op. cit.*, p. 16.

a) Des Créations « situationnalistes » ; un héritage situationniste ?

Cette forte volonté de transformation de la société nous fait percevoir l'accointance des idées du poète et de l'action furtive avec celles du mouvement situationniste. Si Perreault ne le dit jamais directement dans ses écrits de 1960-1970, cela se ressent fortement dans le vocabulaire employé. Dans la lettre déjà citée destinée à l'Architectural League of New York, le terme « situation » apparaît à plusieurs reprises : le premier point nomme les « Street Works » comme une « nouvelle situation » et le dernier point désigne également comme « situation » le moment de « réaction immédiate » entre la production et le public. Dans un texte plus tardif, Perreault insiste sur cette notion de situation, allant jusqu'à dire que la plupart des « Street Works » étaient « situationnalistes »[568], soit créés en réponse à une situation particulière. Acconci utilise également ce terme dans le titre des œuvres réalisées à cette occasion (*A situation using streets, labels, bus*, *A situation using streets, walking, glancing*, *A situation using streets, travelling, following*…). Bien que le terme de situation ne soit pas explicitement défini, nous pouvons y lire l'influence des orientations situationnistes, d'autant que Perreault avance que la plupart des « Street Works » vont à l'encontre de l'art traditionnel et reconnaît qu'en cela ils s'inscrivent dans la lignée des avant-gardes comme Dada ou des pratiques automatiques surréalistes[569]. Mais, à l'époque, il ne dit rien des situationnistes. Lors de notre entretien en 2014, il confirme pourtant avoir été intéressé par ce mouvement.

L'Internationale Situationniste, qui se forme en Europe en 1957, est le fruit de la volonté de dépasser les tentatives révolutionnaires avortées des avant-gardes artistiques de la première moitié du XXème siècle (Dada, surréalisme ou encore lettrisme), en vue de « changer

[568] « La plupart des Street Works sont "situationnalistes" dans la mesure où ils ont été produits comme une réponse à une situation particulière, celui de la rue elle-même comme contexte. », (« Most Street Works are "situationalist" insofar as they have been generated as a response to a particular situation, that of the street itself as a context. »), Id., « Street Works », *op. cit.*, n. p. Nous traduisons.

[569] « Ils sont liés tant aux procédures automatiques surréalistes qu'à la préoccupation formaliste pour "la vérité" des matières. Il est aussi vrai, cependant, de les situer dans la tradition Dada et anti-art. », (« They are related both to Surrealist automatic procedures and to formalist concern for "truth" to materials. It is equally valid, however, to place them in the Dada, anti-art tradition. »), *ibid*., *op. cit.*, n. p. Nous traduisons.

le monde »[570]. Elle est la résultante de la fusion de l'Internationale Lettriste et du Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste. L'Internationale Lettriste était un regroupement de lettristes[571] dissidents qui, en 1952, avaient communément rejeté le lettrisme tel qu'entendu par son fondateur Isidore Isou, suite au scandale qu'ils avaient provoqué lors de la venue de Charlie Chaplin[572] et qu'Isou avait refusé de cautionner. Le Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste avait été quant à lui fondé par le danois Asger Jorn en 1953 et se destinait à envisager de nouvelles formes d'éducation artistiques à l'« ère de la machine ». La fusion de ces deux entités sous le nom d'Internationale Situationniste a lieu lors d'une conférence à Cosio d'Arroscia, en Italie. Le nom « se rapporte à la théorie ou à l'activité pratique d'une construction de situations »[573]. Le concept de « situation » désigne les circonstances matérielles et morales dans lesquelles se trouve une personne, sa localisation concrète comme sa condition psychologique à un moment donné, elles-mêmes déterminées par un contexte social, économique, politique etc. Les situationnistes envisagent d'organiser collectivement des « moment[s] de la vie », à travers « l'organisation collective d'une ambiance unitaire et

[570] DEBORD, Guy-Ernest, « Rapport sur la construction de situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale », repris dans *Internationale situationniste* (1970), Librairie Arthème Fayard, Paris, 1997, p. 689.

[571] Rappelons que le Lettrisme était né en France en 1946 à l'initiative d'Isidore Isou qui en donna cette définition : « Art qui accepte la matière des lettres réduites et devenues simplement elles-mêmes (s'ajoutant ou remplaçant totalement les éléments poétiques et musicaux) et qui les dépasse pour mouler dans leur bloc des œuvres cohérentes. », (ISOU, Isidore, dans « Qu'est-ce que le lettrisme ? Bilan lettriste », dans *Fontaine* n° 62, 1947). Il s'attachait ainsi à une recherche poétique basée sur les onomatopées.

[572] En octobre 1952, Chaplin donne une conférence au Ritz pour présenter son dernier film, *Les Feux de la rampe* (*Limelight*). Debord et d'autres personnes affiliées au mouvement lettriste y distribuent un tract : « Cinéaste sous-Mack Sennett, acteur sous-Max Linder, Stavisky des larmes des filles mères abandonnées et des petits orphelins d'Auteuil, vous êtes, Chaplin, l'escroc aux sentiments, le maître chanteur de la souffrance. [...] Allez vous coucher, fasciste larvé, [...] mourez vite, nous vous ferons des obsèques de première classe. […] Les feux de la rampe ont fait fondre le fard du soi-disant mime génial et l'on ne voit plus qu'un vieillard sinistre et intéressé. Go home, Mister Chaplin. » [BERNA, Serge, BRAU, Jean-L., DEBORD, Guy-Ernest, WOLMAN, Gil J., « Finis les pieds plats », repris dans BERREBY, Gérard (sld), *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale situationniste*, Allia, Paris, 1985, p. 262.] La même année Chaplin avait quitté les États-Unis suite à la révocation de son visa, soupçonné de subversions politiques et morales, victime de la campagne politique et idéologique du sénateur Joseph McCarty.

[573] ANONYME, « Définitions », *Internationale situationniste* n°1, juin 1958, p. 13, repris dans *Internationale situationniste* (1970), Librairie Arthème Fayard, Paris, 1997, p. 13.

d'un jeu d'événements »[574], dont les méthodes ne sont pas très éloignées de celles utilisées par les artistes de l'action furtive et des « Street Works » en particulier. En effet, les situationnistes désirent « le changement le plus libérateur de la société et de la vie »[575], et considèrent ce changement comme possible grâce à des « actions appropriées »[576].

Deux phases du mouvement sont à distinguer. La première, que l'on peut situer dès la création de l'Internationale lettriste en 1952, et qui court jusqu'à 1961 environ, était marquée par un programme de renversement de la culture en vue de la dépasser, de conquérir la vie quotidienne et de transformer la société :

> « À la question : pourquoi avons-nous favorisé un regroupement si passionné dans cette sphère culturelle, dont nous rejetons la réalité présente ? La réponse est : parce que la culture est le centre de signification d'une société sans signification. Cette culture vide d'une existence vide, et la réinvention d'une entreprise de transformation au centre général du monde doit aussi et d'abord être posée sur ce terrain. Renoncer à revendiquer le pouvoir dans la culture serait laisser ce pouvoir à ceux qui l'ont. »[577]

La créativité des individus est amenée à se déployer dans la vie grâce à la « construction de situations », c'est-à-dire à travers l'organisation de la vie quotidienne de façon à ce que s'y multiplient les expériences les plus intenses. Le milieu urbain étant le cadre dans lequel se déploie la vie, il semble indispensable aux situationnistes d'y agir. Dans un premier temps, leurs objectifs visent à déplacer les activités créatrices sur le terrain de la vie quotidienne[578]. Les préoccupations des « Street Works », à savoir « transformer les consciences »[579] – comme le souligne Perreault – paraissent proches de celles des

---

[574] *Ibid.*

[575] DEBORD, Guy-Ernest, « Rapport (…) », *op. cit.*, p. 689.

[576] *Ibid.*

[577] ANONYME, « Notes éditoriales », *Internationale situationniste* n° 5, décembre 1960, p. 5, repris dans *Internationale situationniste op. cit.*, p. 151.

[578] Très influencé en cela par les textes du sociologue marxiste Henri Lefebvre tels que *Critique de la vie quotidienne*, (1947) et *La Somme et le reste* (1959).

[579] « Cette transformation de la conscience est une valeur en soi ». (« This change of consciousness is a value in itself ».) PERREAULT, John, « Taking to the Street », *op. cit.*, p. 16

situationnistes. Les organisateurs invitent les artistes à intervenir dans la rue et à passer inaperçus afin d'opérer dans le quotidien des passants, de se fondre dans la vie et, par là, à contribuer à la transformer. Nous pouvons lire les « Street Works » comme des programmes d'intervention consciente dans la vie quotidienne new-yorkaise, comme la création d'un grand jeu élargi à la ville entière. L'ambiance des quartiers, leur composition sociale et leur architecture influent sur les actions qui y sont menées, du centre de la ville à son sud plus populaire. La ville de New York offre un contexte très hétérogène pour les œuvres ; les interventions s'insèrent de façon différente en fonction des quartiers investis. Comme le remarque encore une fois Lippard, qui avait elle-même participé aux événements, si les artistes pouvaient passer pour des fous en centre ville, où ont eu lieu « Street Works » I, II et IV, ils avaient à faire face à une sérieuse concurrence dans la 14ème rue où ont pris place les « Street Works » II et V.

> « Là où nous avions été des fous dans le centre-ville, nous faisions partie du carnaval dans la 14ème rue. Les poètes distribuant ou lisant leur travail durent rivaliser avec les feuillets des diseuses de bonne aventure et les tissus des colporteurs, et les artistes rivalisèrent avec tout un ragoût visuel, aural et odorant du ragoût ou du commerce des rades. »[580]

En effet, dans ce quartier populaire du sud de Manhattan, à l'ambiance « cours des miracles », les multiples propositions se fondaient totalement dans l'activité urbaine. L'heure également influença fortement la réception : à l'occasion de « Street Works III », les participants ont agi la nuit, dans un quartier relativement désert : les propositions ont été plus perceptibles. Ainsi, le lieu précis et l'horaire agissent fortement sur l'accueil des réalisations, tant celui du passant que celui du public prévenu, et ce bien que ces événements se soient tenus tous dans la même ville. Nous verrons par ailleurs combien les actions furtives en général s'inscrivent dans un contexte géopolitique et socioculturel, de Prague en 1976 à Mexico en 2001. La ville, le quartier choisi, l'époque, l'horaire d'action, les habitants et usagers, tous concourent à l'œuvre qui y est réalisée.

[580] (« Where we had been freaks in midtown, we were part of the carnival on 14th street. Poets handing out or reading their work had to compete with leafletters for fortune tellers and hawkers of dry goods, artists with the visual, auditory and odiferous stew or high honky-tonk commerce. »), LIPPARD, Lucy, « The Geography of Street Time (…) », *op. cit.*, p. 183. Nous traduisons.

Enfin, les méthodes employées par les situationnistes – la dérive, le détournement, la construction de situation – s'assimilent à nombre de celles utilisées par les participants aux « Street Works ». Il est difficile par exemple de ne voir qu'une coïncidence entre la marche de George Dorris et Jack Anderson réalisée pour « Street Works III » durant laquelle ils ont marché dans le quartier délimité[581] en s'orientant avec un guide de Londres, et celle rapportée par Debord :

> « Un ami, récemment, me disait qu'il venait de parcourir la région de Hartz en Allemagne à l'aide d'un plan de la ville de Londres dont il avait suivi aveuglement les indications. »[582]

Se guider dans une ville avec le plan d'une autre ville – en l'occurrence, toujours celui de Londres, où erre l'homme des foules de Poe – est récurrent. Le situationniste britannique Ralph Rumney[583] a appliqué ce principe quelques temps après le récit de Debord :

> « Je me suis une fois perdu à Cologne, sans pouvoir demander mon chemin, ne parlant pas l'allemand ; mais en me servant d'un plan de Londres, j'ai rapidement trouvé le restaurant de Spoerri et l'adresse de George Brecht. »[584]

De même, la proposition d'Hannah Weiner de rencontrer son homonyme[585] n'est-elle pas inspirée par la *Théorie de la dérive* (1958) de Debord ? Dans ce texte, il propose de fixer

[581] Voir dans PERREAULT, John et COLLISCHAN, Judy, *op. cit.*, n. p.

[582] DEBORD, Guy-Ernest, « Introduction à une critique de la géographie urbaine », *Les Lèvres nues* n° 6, septembre 1955, p. 14, repris dans *Les Lèvres nues 1954-1958*, Editions Plasma, Pars, 1978, n. p.

[583] Situationniste britannique, dont il est notamment fait mention dans ANONYME, « Venise a vaincu Ralph Rumney », *Internationale situationniste* n° 1, juin 1958, p. 28, repris dans *Internationale situationniste, op. cit.*, p. 28.

[584] RUMNEY, Ralph, *Le Consul, Entretiens avec Gérard Berréby en collaboration avec Giulio Minghini et Chantal Osterreicher*, Allia, Paris, 1999, p. 72, cité par MARCOLINI, Patrick, *Le mouvement situationniste, une histoire intellectuelle*, L'échappée, Montreuil, 2012, p. 94. Rumney semble confondre Cologne et Düsseldorf où Spoerri avait ouvert son restaurant en 1968.

[585] *Hanna Weiner meets Hanna Weiner,* « Street Works I », 1969.

un rendez-vous à un inconnu, dans un lieu public. Ce « jeu de rendez-vous possible »[586] est un bel exemple de construction de situation. Enfin, la théorie de la dérive[587], basée sur le renoncement à ses propres activités quotidiennes, nécessaires et contingentes, au profit de l'acceptation du hasard et des rencontres, s'apparente aux motivations d'Acconci de suivre un inconnu dans la rue afin d'adopter un système dans lequel il s'insérerait.

Mais les artistes américains avaient-ils accès aux théories situationnistes ? Tout porte à le croire. Non seulement Fluxus s'en revendiquait[588] déjà, mais, de plus, certains textes français sont traduits en anglais en 1966. « Le Déclin et la chute de l'économie spectaculaire-marchande »[589] (qui revient sur les émeutes dans le quartier de Watts à Los Angeles en août 1965), l'« Adresse aux révolutionnaires d'Algérie et de tous les pays »[590] ou encore « Banalités de base » (écrit par le situationniste belge Raoul Vaneigem) sont diffusés cette année là à New York et contribuent à la création d'un Conseil pour la Libération de la Vie Quotidienne à l'automne 1967. Formé par le hollandais fraîchement débarqué Tony Verlaan et de deux américains Robert Chasse et Bruce Elwell, ce conseil traduit, réécrit et imprime le texte « De la misère en milieu étudiant considérée sous ses aspects économique,

[586] « Le sujet est prié de se rendre seul à une heure qui est précisée dans un endroit qu'on lui fixe. […] Il peut ne rencontrer personne, ou même rencontrer par hasard celui qui a fixé le "rendez-vous possible". », DEBORD, Guy-Ernest, « Théorie de la dérive », *Internationale situationniste* n° 2, décembre 1958, p. 22, repris dans *Internationale situationniste, op. cit.*, p. 54.

[587] « Une ou plusieurs personnes se livrant à la dérive renoncent, pour une durée plus ou moins longue, aux raisons de se déplacer et d'agir qu'elles se connaissent généralement, aux relations, aux travaux et aux loisirs qui leur sont propres, pour se laisser aller aux sollicitations du terrain et des rencontres qui y correspondent. », *ibid*, p. 51.

[588] Selon Olivier Lussac, certains membres du mouvement international Fluxus étaient fortement influencés par les situationnistes. « […] Fluxus […] s'appuyait aussi sur un autre mouvement politique et subversif, l'Internationale Situationniste, pour qui la conscience du caractère révolutionnaire de l'art et des formes expressives ne pouvait se résoudre qu'en dépassant l'art, dans la critique de la vie quotidienne et dans la transformation de la société capitaliste. » (LUSSAC, Olivier, *Fluxus et la musique*, Les Presses du réel, Dijon, 2010 p. 11.) Or, bien que Perreault ne reconnaisse jamais l'influence de Fluxus, des artistes liés à ce groupe ont été publiés dans la revue *0 to 9*, à laquelle Perreault avait lui-même participé, et Patterson a participé à *Street Works I*. Ceci permet de penser que les idéaux révolutionnaires défendus pas les situationnistes étaient sûrement déjà connus par certains artistes qui ont participé aux « Street Works ».

[589] Attribué à DEBORD, Guy-Ernest, « Le Déclin et la chute de l'économie spectaculaire-marchande », *Internationale situationniste* n° 10, mars 1966, p. 3-11, repris dans *Internationale situationniste, op. cit.*, p. 415-423.

[590] Tract collectif diffusé clandestinement à Alger après le coup d'État de Boumedienne en 1965. ANONYME, « Adresse aux révolutionnaires d'Algérie et de tous les pays », *ibid*, p. 43-49, repris dans *ibid.*, p. 455-461.

politique, psychologique, sexuel et notamment intellectuel et de quelques moyens pour y remédier » de Mustapha Khayati, sous le titre de « On the Poverty of Student Life ». Ce texte souligne entre autres les contradictions de la révolte étudiante américaine qui, d'après l'auteur, était largement attachée « aux deux aspects relativement accidentels de la crise américaine : les Noirs et le Vietnam »[591]. Il trouve un écho plus important aux États-Unis qu'en France où il avait été initialement publié (mais où il avait tout de même provoqué un scandale à Strasbourg en 1966[592]). De plus, délégué par les situationnistes, Vaneigem était venu à New York en novembre 1967 à la rencontre du Conseil et en 1968, Verlaan, Chasse et Elwell adhèrent à l'Internationale situationniste. De nombreux textes situationnistes sont alors traduits et reproduits, jusqu'à la parution du premier et unique numéro de la revue *Situationist International*, en juin 1969[593]. Notons de plus que, suite aux événements de Mai 1968 en France, où les situationnistes étaient largement impliqués, la popularité du groupe explose : les essais de Debord et Vaneigem sont réédités par Gallimard et Buchet-Chastel afin de répondre à la demande et le fameux pamphlet *De la misère en milieu étudiant* est traduit en six langues et atteint un tirage de 300 000 exemplaires. Nous pouvons ainsi supposer que les artistes new-yorkais avaient connaissance des thèses et des modes d'action situationnistes, avec qui ils partageaient une même volonté de transformation de la société.

[591] KHAYATI, Mustapha, cité par DE SAN MATEAO, Fabrice, « Les Situationnistes aux États-Unis », dans *Section Américaine de l'Internationale situationniste, Écrits*, trad. F. De San Mateo, Les réveilleurs de la nuit, Toulouse, 2011, p. 6. À Watts (quartier sud de Los Angeles) des émeutes d'une rare violence, menées par la population noire américaine, éclatent en 1965. Les insurrections culminent en 1967 à Detroit et Newark. De plus, opposés à la guerre du Vietnam, les mouvements étudiants agitent les Universités : Columbia en avril 1968, Berkeley en mai de la même année, Chicago en août 1968.

[592] Pour plus de détails sur le « scandale de Strasbourg » voir MARCOLINI, Patrick, *op. cit.*, p. 11 et ANONYME, « Nos Buts et nos méthodes dans le scandale de Strasbourg », *Internationale situationniste* n° 5, décembre 1960, repris dans *Internationale situationniste*, *op. cit.*, p. 519-527.

[593] Voir *Section Américaine de l'Internationale situationniste, Écrits*, *op. cit.*, où sont traduits en français les textes rédigés par la section américaine.

b) Ne pas refuser l'art, mais en repousser les limites

Mais ce qui différencie les « Street Works » et l'action furtive des théories situationnistes est que ces dernières, dans la seconde phase du mouvement, envisageaient le dépassement de l'art : l'art, en tant que registre de formes, techniques et disciplines, devait être supprimé. En effet, 1962 marque la scission entre révolutionnaires et artistes, les seconds étant exclus du mouvement par les premiers. La conquête situationniste de la vie quotidienne à travers l'action artistique devait dorénavant se passer d'œuvre à proprement parler. Si la notion de situation permettait de conceptualiser le dépassement de l'art[594], le changement dans la vie quotidienne était quant à lui le seul art envisageable. Ainsi, dans un premier temps, les situationnistes allièrent les concepts de « phase ciselante »[595] d'Isidore Isou aux principales théories marxistes, dans l'objectif de réinsérer les analyses esthétiques dans une compréhension plus large de la société. Mais dans un deuxième temps, ils s'attaquèrent à l'art en tant que champ social régulé par des institutions et déterminé par l'économie marchande[596]. Après avoir détruit les moyens de représentation et cherché à mettre l'art en crise, les situationnistes finirent par le « *déserter* purement et simplement en tant que champ social »[597], jusqu'à déclarer « anti-situationnistes » toutes les œuvres produites par un artiste.

[594] « Les arts futurs seront des bouleversements de situations, ou rien. », DEBORD, Guy-Ernest, « Hurlements en faveur de Sade », *Les Lèvres nues* n° 7, décembre 1955, p. 19, repris dans *Les Lèvres nues 1954-1958*, éd. Plasma, Paris, 1978, n. p.

[595] Cette phase « ciselante » caractérisait un moment de l'évolution d'une discipline artistique durant laquelle la représentation est progressivement détruite. Elle permettrait, d'après Isou, l'ouverture d'un nouveau champ d'intervention, à partir des éléments révélés par leur démantèlement. Lorsque cette phase n'est pas achevée, c'est aux artistes de la mener à son terme. *Traité de bave et d'éternité* par exemple est caractéristique de la recherche d'Isou d'une destruction complète de la forme cinématographique. Mais le groupe qui allait former l'Internationale lettriste puis situationniste ne retint que « l'élément dissolvant, et envisageait de ruiner, par ce moyen, l'ensemble des superstructures culturelles de la société bourgeoise, et finalement cette société elle-même », MARCOLINI, Patrick, *op. cit.*, p. 31.

[596] Invités par W.J.H.B. Sandberg, directeur du Stedelijk museum d'Amsterdam, à organiser un événement dans et hors du musée, les situationnistes envisagèrent une série de trois dérives dans la capitale, ainsi qu'un labyrinthe installé dans deux salles du musée, qui rappellerait les conditions de marche dans une ville inconnue. Un « mur spécialement construit pour y ouvrir une brèche en guise d'entrée » était exigé comme « garantie de non soumission à l'optique des musées ». Ceci fut bien entendu refusé. (ANONYME, « Die Welt Labyrith », *Internationale situationnsite* n° 4, juin 1969, repris dans *Internationale situationniste, op. cit.*, p. 113-115.)

[597] MARCOLINI, Patrick, *op. cit.*, p. 50.

Ils délaissèrent alors l'art, au profit de moyens artistiques subordonnés à des idéaux révolutionnaires hostiles à la société bourgeoise et à la culture dominante. Les situationnistes s'engagèrent dès lors dans une révolution sociale, « dont le champ d'application devra être immédiatement plus vaste que lors de toutes [leurs] tentatives antérieures »[598].

Cette « révolution sociale » est en partie à l'œuvre dans les actions furtives. Mais si elles élargissent le champ de l'art, elles ne l'anéantissent pas. Elles chercheraient plutôt à en créer un qui serait indépendant des institutions et du marché. De même, le mouvement cofondé par Perreault, The Art Workers' Coalition[599], ne souhaitait pas abolir l'art, mais contribuer à le transformer, en s'en revendiquant et en proposant des alternatives à son fonctionnement d'alors. Concernant les « Street Works, si Perreault affirme aujourd'hui que lui-même et les artistes cherchaient à exister « à l'extérieur du monde de l'art »[600], nous nuancerons en disant qu'il s'agissait plutôt de l'extérieur d'un *certain* monde de l'art. En effet, dans sa définition des « Street Works » de 1970, Perreault spécifie que tout un chacun peut réaliser un « Street Works » s'il se considère comme artiste[601]. Peut-on exister à « l'extérieur du monde de l'art » si l'on se dit artiste ? De quel monde de l'art parle-t-il ? Il évoque probablement celui des galeries capitalistes et des musées réactionnaires. Mais, de plus, il sous-entend que la participation aux « Street Works » permet à ceux qui y contribuent de se proclamer artistes « en dehors » d'une reconnaissance institutionnelle. Chaque participant est donc potentiellement un artiste. Il ne souhaite donc pas abolir l'art mais en élargir le champ. En stipulant que les « Street Works » peuvent passer totalement inaperçus et seront considérés comme « Street Works » si leur auteur les revendique, Perreault se différencie des situationnistes qui cherchaient à dépasser l'art dans la pratique de la vie. Lui ne cherche pas la dissolution totale de l'art, mais contribue à en étendre la définition jusque

[598] ANONYME, *Internationale situationniste*, 1961, cité par DE SAN MATEAO, Fabrice, « Les Situationnistes aux États-Unis », *op. cit.*, p. 5.

[599] Voir p. 129.

[600] « Nous avons voulu démolir le pouvoir auto-désigné du monde de l'art afin de décider nous-mêmes ce qu'est ou n'est pas l'art. […] Ce que nous cherchions étaient des types d'art qui pourraient exister à l'extérieur du monde d'art. », («We wanted to break down the self-appointed power of the art world to decide what is or is not art. […] What we were searching for were kinds of art that could exist outside the art world. »), PERREAULT, John, entretien par mail, *op. cit.*. Nous traduisons.

[601] (« […] anyone at anytime anywhere can make a Street Works as long as he identifies it as such to someone and considers himself as an artist […]. »), Id., « Street Works », *Arts*, *op. cit.*, n. p.

dans l'invisible, le plus infime et le plus fortuit. De plus, Perreault n'était-il pas déjà un critique d'art reconnu, auprès duquel les artistes qui n'avaient pas accès aux galeries et aux musées venaient se plaindre de leur situation[602] ?

> « Nous ne tournions pas le dos au monde de l'art. Nous pensions que nous pourrions influencer les artistes, poètes et critiques d'art de nos listes de diffusion pour qu'éventuellement ils s'engagent eux-mêmes dans ces travaux de rue. »[603]

Perreault dit à l'époque : « L'art peut changer notre vision de l'art. »[604] Les « Street Works » restent ainsi dans le champ de l'art, qu'ils contribuent à élargir et à transformer qualitativement en permettant d'y intégrer des œuvres non matérielles, voire non perceptibles, qui ne s'incarnent pas nécessairement dans un objet et dont l'espace de monstration peut être la rue. À l'inverse, les actions réalisées par les situationnistes ne voulaient pas être assimilées au champ artistique ; les détournements situationnistes et autres actes scandaleux ne sont pas documentés[605], et si les dérives urbaines (destinées à aboutir à une nouvelle science, la psychogéographie) font l'objet de tentatives de retranscription[606], celles-ci ne sont pas destinées au champ de l'art. Comme le rappelle Eric Mangion à propos des actions

[602] « Les artistes se plaignaient toujours auprès de moi – comme critique d'art très en vue d'un journal hebdomadaire populaire […] », (« Artists were always complaining to me – as a high-profile art critic for a popular weekly newspaper […] »), PERREAULT, John, dans PERREAULT, John et COLLISCHAN, Judy, *op. cit.*, n. p. Nous traduisons.

[603] (« We were not about turning our backs on the art world. We thought we would influence those fellow artists, poets, and art critics on our mailing lists to eventually engage in street works themselves. »), Id., entretien par mail, *op. cit*. Nous traduisons.

[604] (« Art can change our view of art. », 1970), Id., cité par COLLISCHAN, Judy, *op. cit.*, n. p. Nous traduisons.

[605] À l'époque déjà la performance n'était connue bien souvent qu'à travers sa documentation (la popularité de Gutaï aux États-Unis démarra par la publication dans le magazine *Life* en avril 1956 d'une photographie de Saburo Murakami en action par exemple). Voir MANGION, Eric, « L'Un n'exclut pas l'autre », dans *Performances : la transversalité en actions*, PUAM, Marseille, 2016 (à paraître).

[606] Ivan Chtcheglov essaya d'en représenter les effets en intégrant dans le matériau pictural « tous les alphabets phonétiques, lexicaux, syllabiques et idéographiques existants », BANDINI, Mirella, *L'Esthétique, le Politique. De Cobra à L'Internationale situationniste : 1948-1957*, cité par MARCOLINI, Patrick, *op. cit.*, p. 98. Le récit également fut envisagé : ainsi les deux comptes rendus publiés dans le numéro 9 de la revue *Les Lèvres nues* (ANONYME, « Deux comptes rendus de dérive », *Les Lèvres nues* n° 9, novembre 1956, p. 10-11, repris dans *Les Lèvres nues 1954-1958*, *op. cit.*, n. p.) Enfin, Debord mit au point des plans faits de cartes découpées reliées par des flèches rouges (*The Naked City* ou *Discours sur les passions de l'amour*).

situationnistes, « on ne combat pas l'aliénation avec des formes aliénées »[607]. Perreault en était parfaitement conscient puisqu'il stipule, dans sa définition des « Street Works » citée plus haut et datant d'octobre 1969, que l'œuvre perd toute effectivité si elle est transférée à l'intérieur d'une galerie ou d'un musée : il tente par là même d'empêcher toute forme de réification des expériences contextuelles et éphémères, et ce même si elles ont lieu dans le champ artistique.

Si l'on peut deviner une certaine influence situationniste dans les actions furtives et si la volonté de transformer la vie quotidienne grâce à la création de situations n'est pas éloignée de celle de Perreault de permettre une plus grande acuité de perception de l'espace environnant pour chercher comment vivre en ville, enfin si la révolution sociale à l'œuvre avec les situationnistes semble trouver écho dans The Art Workers' Coalition, toutefois le « dépassement de l'art » situationniste est sensiblement plus radical que la réforme désirée par Perreault. La question qui se pose dès lors pour le critique et artiste new-yorkais est de réussir, en agissant dans le champ artistique, à ne pas voir ramenés les « Street Works » dans une galerie ou un musée. En effet, le danger existe de voir des propositions furtives se figer dans une forme, la rencontre avec le public médiatisée à travers elle, et des œuvres éphémères et gratuites être transformées en marchandises dont la valeur d'échange prendrait vite le dessus sur la valeur d'usage. Cette question est cruciale concernant l'objet de nos recherches. Nous verrons les diverses propositions faites par les artistes ayant réalisé des actions furtives pour rencontrer un public de l'art et communiquer leur expérience urbaine tout en faisant face aux nombreuses contradictions d'une telle démarche. Les actions furtives se présentent toujours comme des expériences cherchant à dépasser la question du marché et de l'institutionnalisation, pour agir, inventer et créer librement, sans s'assujettir à un résultat attendu par l'une et l'autre de ces instances de légitimation. Les artistes semblent opérer ainsi à l'encontre d'une vision moderniste de l'œuvre – vision dominante à la fin des années 1950. Ils cherchent une alternative au « formalisme spécifique au médium »[608], à « l'autonomie intrinsèque de l'œuvre »[609] et s'opposent non pas au champ de l'art mais à une conception de l'œuvre comme signe autonome – défendue par les tenants du « modernisme » déjà cités,

[607] MANGION, Eric, « L'Un n'exclut pas l'autre », *op. cit.*

[608] FOSTER, Hal, « Qui a peur de la néo-avant-garde ? », dans *Le Retour du réel* (…), *op. cit.*, p. 28.

[609] *Ibid.*

Clement Greenberg ou Micheal Fried. Ils vont à l'encontre d'un formalisme spécifique au médium, d'un régime de visibilité autoritaire, d'une rencontre consensuelle et d'un principe de validation guidés par l'institution.

c) Un Nouveau format, pour une plus grande liberté de création

Les « Street Works », en tant que première manifestation consacrée à ce que nous appelons l'action furtive, ont montré ce que celle-ci a en commun avec les situationnistes de la première période, Fluxus ou encore le Land Art. Mais ces travaux sont aussi à lire à la lumière d'une sorte de constat d'échec des avant-gardes qui les ont précédées, plus particulièrement Dada et le constructivisme russe. Les artistes invités à contribuer aux « Street Works », souvent formés au sein de nouveaux programmes universitaires[610], ont étudiés les mouvements artistiques révolutionnaires de leurs aînés. Or Pauline Chevalier relève très justement un constat amer de la part de la nouvelle génération.

> « À la fin des années 1960 se pose la question de l'alternative aux modèles existants, non seulement aux modèles institutionnels mais aussi à ceux des avant-gardes précédentes dont la couleur s'est affadie, et qui semblent, aux yeux de la jeune génération, bien trop en accord avec les exigences du cadre moderniste. »[611]

Les avant-gardes ont laissé la place à la fin des années 1950 à une « mouvance diffuse »[612] relativement conventionnelle appelée « néo-dada ». À la faveur de la publication en 1951 de *Dada Painters and Poets: An Anthology* de Robert Motherwell, un regain d'intérêt pour le mouvement du début du siècle s'est en effet manifesté. Le terme « néo-dada » fait son apparition en janvier 1958 dans le magazine *Art News*, qui reproduit en couverture une œuvre de Jasper Johns : *Target with Four Faces* (1955). Le texte anonyme qui commente l'œuvre mentionne pour la première fois le terme « néo-dada ».

---

[610] Hal Foster précise que « la maîtrise en Beaux-arts fut mise en place à cette époque », *ibid.*, p. 29.

[611] CHEVALIER, Pauline, *op. cit.*, p. 7.

[612] RIOUT, Denys, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Gallimard, 2000, p. 219.

« Jasper Johns, qui peignit *Target* à l'encaustique sur un fond de journaux et qui y ajouta une étagère de boîtes comportant des visages en plâtre, est l'adepte le plus récent d'un mouvement de jeunes artistes américains qui gravitent autour d'une sorte de néo-dada – pétillant ou lyrique, sérieux mais roué, sans agressivité idéologique mais pourvu de piquants, pour l'esthétique. »[613]

Sans discuter du bien fondé de l'expression, on notera que ce terme caractérise bien les intentions explicites de la nouvelle génération d'artistes américains. L'œuvre de Johns est en effet ironique. L'artiste a choisi comme sujet un objet ordinaire, autant figuratif qu'abstrait : une cible. Ces cercles concentriques bleu et jaune sur fond rouge sont peints de face, mais non pas de manière illusionniste ; les couches de peinture à l'encaustique sont visibles, ainsi que le papier journal sur lequel elles ont été apposées. La matière se montre, les empâtements entre collage et cire sont visibles, et l'objet impersonnel est individualisé. Au dessus, quatre niches en bois contiennent chacune le moulage en plâtre d'un visage de femme dont on ne perçoit que la bouche et le nez. Ils sont tous différents, la bouche étant plus ou moins ouverte. Johns imite un *ready-made* mais qui exposerait le savoir-faire d'un peintre ou d'un sculpteur, tout en se moquant délibérément des théories modernistes. Or le nom de la revue *0 to 9* cofondée par Acconci était un hommage à l'œuvre *0 through 9* (1961) de Johns. Ce tableau présente tous les chiffres de 0 à 9 peints les uns sur les autres ; la structure de l'œuvre est ainsi déterminée par les chiffres eux-mêmes. Nous retrouvons dans les travaux poétiques publiés dans la revue d'Acconci le même type de recherches : les œuvres sont soumises à des règles et des contraintes afin que la subjectivité de l'artiste n'apparaisse pas alors que les protocoles qu'il s'impose sont reliés à des données du monde extérieur auquel elles renvoient. Comme Acconci le rappelle :

« En tant qu'artiste américain à cet époque précise, j'avais bien sûr été impressionné par l'expressionnisme abstrait ; donc tout ce qui semblait accepter l'idée d'un art provenant de l'inspiration m'était insupportable. »[614]

[613] ANONYME, cité par Id., dans *ibid*, p. 219.

[614] (« As an American artist at that precise moment of time, I had of course been impressed by abstract expressionism, so anything that seemed to accept the idea of art stemming from inspiration was unbearable to me. »), ACCONCI, Vito, « Interview avec Yvonne Rainer et Vito Acconci (…) », *op. cit.*, p. 26. Nous traduisons.

Ainsi, si le terme « action » est en partie issu de l'*action painting*, Acconci cherchait justement à échapper à toute assimilation à cette expression. Cette critique de la peinture moderniste était formulée chez d'autres artistes, comme Robert Rauschenberg, qui va jusqu'à demander au peintre (assimilé à l'*action-painting* justement) Willem de Kooning de lui offrir un dessin en vue de l'effacer (*Erased de Kooning Drawing*, 1953) – ce qu'accepte de Kooning. Le « néo-dadaïsme » était finalement assez peu virulent, « sans agressivité idéologique », pour reprendre l'expression d'*Art News*, et en cela éloigné de l'esprit de *tabula rasa* de leurs aînés dadaïstes. Dix ans plus tard, Rauschenberg reçoit le premier prix de la Biennale de Venise (1964), entérinant de façon institutionnelle cette forme de renouveau dans l'art américain. De plus, le Musée d'Art Moderne (MoMA) avait présenté une rétrospective sur le futurisme en 1961, avant celle sur le Dadaïsme en 1969, accompagnée chacune de « catalogues érudits et très professionnels »[615]. Ces mouvements d'avant-garde se figent dans des vitrines de musées, pétrifiés dans une histoire révolue. Hal Foster insiste, la conscience historique des artistes américains « était compliquée par la réception de l'avant-garde par l'institution qui en était généralement la cible »[616]… Richard Williams, dans son ouvrage sur l'art aux États-Unis et en Europe entre 1965 et 1970, affirme que les institutions et les galeries absorbaient les propositions radicales américaines. Mais, remarque-t-il, uniquement sous une forme « acceptable »[617] : les expositions tendaient à être monographiques ou basées sur des thèmes formels.

Les galeries avaient également une importante influence sur la diffusion des productions et leur renommée. Si en Europe un critique comme Germano Celant revendiquait

[615] (« Scholarly, authoritative catalogues »), URSPRUNG, Philip, *Allan Kaprow, Robert Smithson, and the Limits of Arts*, trad. F. Eliott, University of California Press, Berckeley, Los Angeles, Londres, 2013, p. 67.

[616] FOSTER, Hal, « Qui a peur de la néo-avant-garde ? », dans *Le Retour du réel, situation actuelle de l'avant-garde* (1996), *op. cit.*, p. 29.

[617] Richard Williams relève que la situation en Europe est sensiblement différente : des musées tels que le Stedelijk Museum d'Amsterdam (avec l'exposition « Op Losse Schroven » de mars - avril 1969) ou la Kunsthalle de Berne (« When Attitudes Become Form », mars - avril 1969) étaient ouverts à des propositions radicales (Michael Heizer avait par exemple réalisé une faille dans le trottoir avec *Bern Depression*, 1969) que n'auraient jamais acceptées des institutions similaires aux États-Unis. Peu de temps après les expositions européennes, le Whitney Museum ouvrit l'exposition « Anti-Illusion: Procedures/Material » avec les mêmes artistes que ceux présentés sur le vieux continent. Mais le musée fut moins téméraire et refusa les œuvres de polyuréthane versé sur le sol de Lynda Benglis, de peur qu'elles n'abîment le sol. Voir WILLIAMS, Richard J., *After Modern sculpture, Art in the United States and Europe 1965-70*, Manchester University Press, Manchester, New York, 2000, p. 155.

en 1967 l'Arte Povera comme une forme de guérilla contre le marché[618], c'est plutôt un constat d'impuissance qui semble se dessiner sur le nouveau continent. La critique d'art Lucy Lippard s'inquiète de cette situation dans un entretien avec la critique allemande Ursula Meyer en décembre 1969. Elle y confie que le marché de l'art possède un pouvoir si fort qu'il sera difficile de trouver une alternative[619]. Alanna Heiss, la fondatrice du PS1, raconte par exemple dans un entretien en 2010, qu'à la fin des années 1960, « les acteurs les plus visibles à New York étaient les artistes Pop »[620] tandis que le minimalisme entérinait les principes du modernisme, confortant l'un comme l'autre le pouvoir et le rôle des institutions.

Dans ce contexte où chaque proposition alternative et critique paraissait devoir être digérée par le marché ou les institutions, nous comprenons mieux pourquoi Perreault, dans la lettre à l'Architectural League of New York, cherchait à ouvrir un espace défini par la négative, une « non-galerie », un « non-studio », un « non-musée »[621]. En nommant ainsi la rue comme ce qu'elle n'est pas, il insiste sur ce qu'elle pourrait être : un nouveau lieu pour l'art. Opérant par soustraction, il contribue à créer un espace, à faire une place pour l'action directe et la rencontre fortuite avec le « premier venu ». En faisant de la rue le lieu de l'art, les artistes s'affranchissent des lourdes contraintes avec lesquelles il faut savoir composer au sein d'un musée ou d'une galerie, où ils ne sont de toute façon pas (encore) invités. Ici, plus de prix d'entrée, pas de figure administrative ou de secrétaire avec qui négocier, pas de commissaire d'exposition, de transporteurs, de journalistes ou de mécène avec qui traiter. Cet autre format que sont les « Street Works » impose aux artistes assez peu de contraintes : lieu et date de réalisation de l'œuvre, caractère éphémère et non « retour » des propositions dans un *white cube*. Le « cadre » ainsi offert est suffisamment large pour accueillir les propositions les moins conventionnelles. Marjorie Strider s'empara non sans ironie des normes

[618] CELANT, Germano, « Arte Povera: Appunti per una guerriglia », *Flash Art* n° 5, novembre/décembre 1967, p. 3.

[619] « […] à New York, en revanche, l'actuelle structure "galeries - argent - pouvoir" est si puissante qu'il sera très difficile de lui trouver une alternative variable », (« […] in New York, the present gallery - money - power structure is so strong that it's going to be difficult to find a variable alternative to it »), LIPPARD, Lucy, « Preface », entretien avec Ursula Meyer, *op. cit.*, p. 8. Nous traduisons.

[620] HEISS, Alanna, « All Work, All Play », dans *Laurie Anderson, Trisha Brown, Gordon Matta-Clarck* (…), *op. cit.,* Prestel Verlag, Munich, 2011, p. 70.

[621] (« […] non-gallery, non-studio, non-museum situation […] »), PERREAULT, John, dans PERREAULT, John et COLLISCHAN, Judy, *op. cit.*, n. p. Nous traduisons.

traditionnelles appliquées à l'œuvre d'art en déposant un peu partout dans la rue des cadres, vides de toute représentation. Tout ce qui se déploie entre les quatre baguettes, tout ce qui y est perçu devient potentiellement de l'art. « Fenêtre ouverte sur le réel », la toile et la peinture disparaissent au profit de notre perception de la vie urbaine. La hiérarchie est abolie entre ce qui est de l'art et n'en est pas, entre les organisateurs, les participants et le public, entre l'art et la vie. L'intention des organisateurs lors des trois premières manifestations était de ne pas user de leur autorité, au point de ne pas connaître eux-mêmes les propositions (ce qui a posé quelques soucis, nous l'avons vu). Une réelle liberté est observée.

Ces œuvres sont ainsi caractéristiques de la rupture des artistes avec le contexte politique, social et économique et de la disjonction entre les artistes et les superstructures artistiques institutionnelles. Ceci est mis en avant par Lippard lorsqu'elle reprend, dans un article datant de 1976, l'expression « *street works* » (sans majuscule) afin de désigner non plus seulement les manifestations organisées par Perreault, Strider et Weiner, mais plus généralement un « médium, idéalement éphémère, rebelle, iconoclaste, hors d'atteinte et non commercial »[622]. Elle reprend en grande partie la définition de 1969 de Perreault et valide ici l'idée d'un nouveau format, autonome et indépendant de la série de manifestations new-yorkaises. Elle annonce en quelque sorte ce que nous appelons les actions furtives. « Street Works » devient un nom commun destiné à désigner une forme d'art « hors d'atteinte », et, partant, « non commerciale »[623]. Pour la critique, ce « médium » manifeste la séparation qui se dessine à cette époque entre la scène de l'art et le marché, ou « superstructure sociale » :

> « Puisque la nouvelle scène et l'art qu'elle parrainait étaient le produit de regroupements moins esthétiques que politiques et commerciaux, il s'y est développé un collage de réseaux improbables : d'une part entre artistes et auteurs, poètes, cinéastes, musiciens, et d'autre part entre ces derniers et le marché ainsi que la superstructure sociale. Les *street works* devraient caractériser cette disjonction globale. Ils sont par définition des instantanés – provisoires, flottant à l'intérieur du système,

[622] (« […] ideally an ephemeral, rebellious, iconoclastic, outreaching and non commercial medium […] »), LIPPARD, Lucy, « The Geography of Street Time (…) », *op. cit.*, p. 181. Nous traduisons.

[623] (« Out reaching and non commercial »), *ibid.* Nous traduisons.

libres de créer leurs propres structures et expérimentés négligemment par un public fortuit. »[624]

Les « Street Works » ont changé radicalement le rapport du spectateur à l'œuvre et ont tenté d'anticiper toutes formes de récupération par les institutions, en opposition radicale aux idéologies qui y étaient véhiculées. En 2014, Perreault n'avait pas changé de point de vue sur l'importance de ce type de propositions.

> « Nous avons voulu démolir le pouvoir auto-désigné du monde de l'art afin de décider nous-mêmes ce qu'est ou n'est pas l'art. […] Ce que nous cherchions étaient des types d'art qui pourraient exister à l'extérieur du monde de l'art. Je pense toujours qu'il s'agit là d'une proposition intéressante. »[625]

Nous pouvons penser en effet qu'il s'agit toujours là d'une proposition intéressante, constatant que le système marchand et institutionnel n'a pas tout à fait évolué, si ce n'est en étant capable d'intégrer les formes artistiques les plus alternatives en son sein[626]. Aussi, lorsque nous demandons en 2014 au critique d'art s'il pense envisageable une forme d'art en dehors du monde de l'art, soit un art qui n'aurait pas besoin d'être validé par les instances que sont le marché ou les institutions, celui-ci nous répond :

> « Cela dépend de ce que vous attendez de l'art. Si, en tant qu'artiste, vous espérez faire de l'argent, atteindre une gloire artistique mondiale et être inclus dans l'histoire de l'art, alors vous ne pouvez pas faire ce type d'art à l'extérieur du monde

[624] (« Since the new scene and the art it sponsored was the product less of esthetic than of political and commercial groupings, there developed a collage of unlikely networks: between artists and other artists, writers, poets, filmmakers, and musicians on one hand, and between them and the marketplace and the social superstructure on the other hand. Street works should characterize this overall disjunction. They are by definition vignettes – temporary, rootless within the system, free to create their own structures, and experienced casually, by a chance audience. »), *ibid.* Nous traduisons.

[625] (« We wanted to break down the self-appointed power of the art world to decide what is or is not art. […] What we were searching for were kinds of art that could exist outside the art world. I still think that is an interesting proposition. »), PERREAULT, John, entretien par mail, *op. cit.* Nous traduisons.

[626] Perreault ne semble toutefois pas tenir promesse et contribua à ramener certains « Street Works » dans le monde de l'art qu'il cherchait pourtant à fuir : en 2008, il organise l'exposition « In Plain Sight: Street Works and Performances 1968 - 1971 », au The Laboratory for Art and Ideas, à Belmar, dans le Colorado. Or une image de l'exposition nous montre une femme jouant une recréation de *Weiner's Wieners* dans le musée lui-même.

de l'art. […] Si vous envisagez l'art comme une forme de méditation, ou d'exploration de vous-même, de l'art et/ou du monde, ou comme façon de changer le monde, ou comme une prière, […] alors il n'y a aucun problème à se situer à l'extérieur du monde de l'art. En fait, être à l'extérieur du monde de l'art peut être exigé. Et ensuite également, quelques artistes croient qu'ils peuvent changer les regardeurs et le monde, secrètement – à travers le monde de l'art. »[627]

L'artiste qui œuvre en vue d'atteindre une notoriété, gagner de l'argent et passer à la postérité doit jouer à l'intérieur des codes reconnus par les acteurs institutionnels et commerciaux. Confortés dans leur position, ces derniers valideront les propositions de l'artiste. Si au contraire, l'artiste cherche à agir dans la vie, à faire de son art un facteur de transformation, il est requis d'agir en dehors du monde de l'art. Enfin, il est tout à fait possible d'agir à travers le monde de l'art pour changer le public et le monde. Mais Perreault souligne un aspect fondamental : il faut agir « secrètement ». Être furtif peut ainsi être une exigence afin de pouvoir être effectif et participer à changer le monde. Les actions que nous étudions se situent dans cette lignée. Rappelons-le, est furtif ce que l'on dissimule comme on le ferait d'un vol. En agissant secrètement, les artistes tentent d'échapper au contrôle et, par là, de donner une réelle effectivité à leur travaux, afin qu'ils participent à changer le monde de l'art comme la société elle-même. Le secret serait alors ce par quoi l'individu peut exprimer des contenus qu'il ne pourrait faire publiquement, ce qui le délivre des contraintes du pouvoir. Ainsi, est-ce qu'agir en secret ne serait pas une façon de créer malgré les lois, malgré les forces d'autorité et de légitimation, « malgré tout » en somme ? N'est-ce pas une façon de se libérer de ces contraintes ? Finalement, l'action furtive est-elle une forme de contre-pouvoir ?

[627] (« It depends upon what you expect art to do. If it is to make money for you the artist, make art-world fame, be included in art history, then you cannot make that kind of art outside the art world. […] If you make art as a form of meditation, or self-exploration, or exploration of art and/or the world, or to change the world, or as prayer […] then there is no problem being outside the art world. In fact, being outside the art world may be required. And then too some artists believe they can change viewers and the world, secretly -- through the art world. »), PERREAULT, John, entretien par mail, *op. cit*. Nous traduisons.

C/ Se soustraire à la société de surveillance

« Le secret c'est l'ombre portée par la société contemporaine. »[628]

a) La Société de surveillance

Lorsqu'ont lieu les premiers « Street Works », Richard Nixon vient juste d'être élu. Personne ne sait qu'en 1972 éclatera le scandale du Watergate, qui aboutira à la démission du président. Cependant les artistes ont grandi dans un climat de suspicion insupportable. La Guerre Froide, conflit de nature idéologique, stratégique et politique, dure depuis 1947. Elle domine les relations internationales et scinde le monde en deux parties. Elle est définie comme « froide » car les deux pays principaux, les États-Unis et l'URSS, ne se sont jamais directement affrontés. Cependant, par un jeu d'alliances, elle a engendrée de nombreux conflits armés (dont la Guerre du Vietnam) mais aussi diplomatiques, économiques, scientifiques, culturels... Entre 1953 et 1954, le sénateur McCarthy dirige la sous-commission d'enquête permanente du Sénat et mène une « chasse aux sorcières », « aux rouges ». Toute personne suspectée d'être affiliée au communisme ou d'avoir des meurs suspectes est traquée. Le gouvernement fédéral étend par la suite sa surveillance aux mouvements dissidents. Le FBI (Federal of Bureau Investigation) dirigé par J. Edgar Hoover, contrôle de près les activistes et les mouvements séditieux, dont les groupes impliqués dans les mouvements des droits civiques. Le programme de contre espionnage du FBI nommé COINTELPRO (Counter Intelligence Program, 1956-1971), mené en partenariat avec la National Security Agency (NSA), se destine ainsi à surveiller les mouvements d'opposition, mais également à les perturber et les discréditer, en vue de les neutraliser. Or un groupe de gauche, la Commission citoyenne d'enquête sur le FBI, mené par William C. Davidon, professeur de physique et ancêtre de nos « lanceurs d'alerte » contemporains, va effectuer un cambriolage au sein même du FBI et dévoiler en 1971 les méthodes employées par le bureau d'investigation – qui étaient

[628] NORA, Pierre, « Simmel : le mot de passe », *Nouvelle revue de psychanalyse* n° 14 « Du secret », automne 1976, Gallimard, p. 308.

parfaitement illégales[629]. Dans ce contexte, et un an après *Following Piece*, Acconci réalise un projet avec les étudiants du Oberlin College, entre le 17 avril et le 12 mai 1970 : *Spy Project* (ou *Projet espion*).

> « De minuit le 16 avril à minuit le 12 mai, en permanence, un espion est assigné à l'extérieur de Peters Hall (qui accueille les bureaux de l'administration). La mission de l'espion était d'observer l'entrée faisant face à l'Arc de triomphe : toutes les heures, à l'heure pile, il a pris une photo couleur de ce qu'il regarde. (Le rôle d'espion peut être rempli par n'importe quelle personne, par roulement ; les photographies me sont envoyées.) »[630]

Exploitant le principe de surveillance, *Spy Project* est une proposition faite aux étudiants. Acconci délègue l'autorité et renverse le pouvoir ; il emploie une véritable armée destinée à surveiller les allées et venues de l'administration, autorité à laquelle sont soumis les étudiants. Mais en connaissant tous les déplacements des individus surveillés, les étudiants vont peut-être découvrir des choses dont ils pourront se servir éventuellement pour du chantage. En usant des ressorts de dissimulation et d'attention, Acconci suggère la possibilité de retourner le pouvoir et sensibilise le groupe à une situation qui caractérise la société occidentale. En 1967, il était question de « gouvernement-espion » dans les journaux. Dans son texte déjà cité paru dans *Artforum*, « A Tour of the Monument of Passaic, New Jersey », Smithson y fait explicitement référence. Il raconte qu'il lisait les titres du *New York Times* dans le bus qui l'emmenait dans sa ville natale et parcourt les pages de la rubrique Arts. Y est reproduit le tableau « Paysage allégorique » de Samuel Morse en tête de l'article du critique d'art John Canaday. À la page 31, il s'arrête sur une phrase (dont ne pouvons certifier que Canaday en est l'auteur) en gros caractère : « MONTÉE DE L'ÉTAT POLICIER DANS LE

[629] Pour plus de détails voir MEDSGER, Betty, *The Burglary: The Discovery of J. Edgar Hoover's Secret FBI*, Knopf, New York, 2014.

[630] [« From midnight, April 16, to midnight, May 12, at all times, a "spy" was assigned to the outside of Peters Hall (which houses the offices of the administration). The spy's task was to watch the entrance or entrances facing the Memorial Arch. / Every hour, on the hour, the spy took a color photograph of what he is watching. (The role of spy can be filled by any number of people, in shifts; the photographs are sent to me. »], ACCONCI, Vito, *Avalanche* n° 6 « Vito Acconci », automne 1972, p. 44.

GOUVERNEMENT-ESPION D'AMERIQUE »[631]. Que peut-on entendre par « gouvernement-espion », si ce n'est une affirmation explicite d'une société épiée en permanence par ceux qui les gouvernent ?

Un tel contrôle apparaît déjà au XIXème siècle, bien qu'avec des outils différents. Nous avons avancé précédemment qu'il s'agit du siècle de l'avènement du capitalisme libéral, qui ébranle l'ancien monde et crée les conditions d'émergence d'une culture neuve. Le système économique et social se transforme de façon décisive avec l'industrialisation, la concentration capitaliste, la naissance de la classe ouvrière et le début d'une société de consommation. Les villes et les faubourgs sont en pleine expansion, la pauvreté est omniprésente, la délinquance également et la peur du crime se fait très forte. De grandes enquêtes sociales menées à la même époque sur la prostitution et la criminalité se font l'écho de cette montée en puissance de la peur du crime. Ainsi Honoré Antoine Fregier rédige l'étude *Des classes dangereuses de la population dans les grandes villes et des moyens de les rendre meilleures...* (1840) ; de nombreux débats sur les différents systèmes pénitentiaires sont également organisés. Si nous avons détaillé plus haut, avec le sociologue Simmel, combien l'apparition des grandes villes a engendré de nouvelles façons de vivre, elle a aussi généré de nouvelles peurs : chaque individu croisé dans la foule est susceptible d'être un criminel, un dissident, un comploteur. Il peut trouver refuge dans la masse, lui qui à présent n'appartient plus au cercle fermé d'une communauté villageoise. Les gens croisés sont tous des inconnus. De plus, la densité urbaine fait se croiser des personnes d'origine sociale très différente et la masse est menaçante car chacun peut s'y cacher, disparaître au regard, se fondre en elle ; la peur de l'autre se fait plus forte.

Le philosophe Michel Foucault nous offre l'opportunité de développer plus avant l'analyse de ces grandes inquiétudes et, surtout, leurs conséquences sur l'organisation de la société. Elles ont en effet joué un rôle fondamental dans l'organisation du système pénal et, par extension, dans la structuration de la société elle-même. Or cette société du XIXème siècle offre les prémisses de celle du XXème siècle dans laquelle les artistes œuvrent. Son analyse nous permet de saisir les enjeux fondamentaux des actions furtives.

[631] SMITHSON, Robert, « Une Visite aux monuments de Passaic », dans *Robert Smithson, une rétrospective.* (…), *op. cit.*, p. 180.

Dans ses leçons au collège de France données au premier trimestre de l'année 1972 - 1973, Foucault propose d'examiner comment le panoptisme[632], qui donne naissance à la prison, est devenu, à partir du XIXème siècle, la forme générale de pénalité dans la société occidentale. Pour cela, il tente de saisir la genèse de la pratique de la prison, qui, paradoxalement, ne se trouve pas dans la théorie pénale et est très tôt largement critiquée. Il présente ensuite la transformation de la pénalité entre le XVIIIème siècle et le XIXème siècle comme « l'ajustement du système judiciaire à un mécanisme de surveillance et de contrôle »[633], tel qu'il se généralise alors dans toutes les sphères de la société. Or qu'est-ce qui mène à ce déploiement du système de « surveillance-enfermement »[634] ? Ne peut-on pas suggérer qu'agir en secret, comme le font les artistes furtifs, est une façon de se dérober à ce système ?

Selon Foucault, la société du début du XIXème siècle fait face à de toutes nouvelles menaces, essentiellement liées au phénomène d'urbanisation – qui amène avec lui toute une population « chassée par la pauvreté et le nouveau régime de la propriété déjà chômeuse, population dangereuse, marginale »[635] (que l'on pense à la révolte des chiffonniers en 1832 par exemple). De plus, ces peurs sont, d'après lui, fortement encouragées par des fantasmagories irrationnelles « mi-physique[s] mi-politique[s] »[636]. Or celles-ci ne sont avérées qu'à partir des années 1840-1845. D'après Foucault, la peur du début du siècle, que l'on trouve chez ceux qui forgent la loi, est toute autre. Elle est liée au nouveau mode de production et au salariat. L'ouvrier, pauvre et « dépouillé », est en contact permanent avec l'accumulation de capital. « La peur est branchée sur cette présence physique du corps de l'ouvrier, de son désir, sur le corps même de la richesse. »[637] Cette peur semble parfaitement

[632] Imaginé par Jeremy Bentham (*Panoptique*, 1791) et développé par Nicolaus Heinrich Julius (*Leçons sur les prisons*, 1827).

[633] FOUCAULT, Michel, « Résumé du cours », dans *La Société punitive, Cours au Collège de France, 1972-1973*, Gallimard, Seuil, Paris, 2013, p. 176.

[634] *Ibid.*

[635] Id., « Leçon du 7 mars 1973 », dans *ibid.*, p. 176.

[636] *Ibid.*

[637] *Ibid.*, p. 177.

fondée ; les risques de vol et de sabotage sont bien réels. Elle est ainsi dirigée vers les classes laborieuses, et non pas marginales, et ce n'est pas tant la prise de pouvoir de cette classe qui est redoutée que l'anéantissement de la force de travail qu'elle représente (par l'ivresse ou la paresse[638] par exemple). Par conséquent, nous dit Foucault, la peur telle qu'elle s'instaure au début du XIXème siècle est celle de l'atteinte au capital accumulé et à la force de travail – au profit. La bourgeoisie a plus peur des ouvriers que des classes marginales et « c'est finalement toujours le corps de l'ouvrier dans son rapport à la richesse, au profit, à la loi, qui constitue le grand jeu autour duquel va s'organiser le système pénal »[639]. Lorsque s'établit le code civil, la bourgeoisie définit le code pénal de façon à ce que le corps de l'ouvrier, ses désirs, ses besoins et son rapport à la richesse soient contrôlés. En effet, ce corps, en tant que force de travail, est directement lié à la production de richesse : la force corporelle devient force de travail et donc force productive[640]. L'illégalisme de l'ouvrier ne concerne ainsi pas le corps de la richesse lui-même mais la force de production. Dès lors, le problème est de savoir comment cet illégalisme peut-être maîtrisé.

> « Un tel contrôle suppose […] une machine beaucoup plus fine et allant beaucoup plus loin que la machine pénale proprement dite : un mécanisme de *pénalisation de l'existence.* Il va falloir encadrer l'existence dans une espèce de pénalité diffuse, quotidienne, introduire dans le corps social lui-même des prolongements para pénaux, en deçà même de l'appareil judiciaire. »[641]

La société disciplinaire se caractérise ainsi par une maîtrise des paramètres de pensée et de pratiques, corrigeant ou prescrivant les conduites déviantes ou normales au sein de la vie de tous les jours, grâce à un réseau d'appareils qui régissent la vie et structurent le social

[638] « Ce qui est dangereux, c'est l'ouvrier qui ne travaille pas assez fort, qui est paresseux, s'enivre, c'est-à-dire tout ce par quoi l'ouvrier pratique l'illégalisme, et cette fois-ci non pas sur le corps même de la richesse patronale, mais sur son propre corps, sur cette force de travail dont le patron se considère comme le propriétaire, puisqu'il l'a achetée par le salaire et que c'est le devoir de l'ouvrier d'offrir sa force de travail sur un marché libre. », *ibid.*

[639] *Ibid.* p. 178.

[640] « Cette richesse est avant tout un appareil de production, par rapport auquel le corps de l'ouvrier – maintenant directement en présence de cette richesse qui ne lui appartient pas – n'est plus simplement désir, mais force de travail, qui doit devenir force productive. », Id., « Leçon du 14 mars 1973 », dans *ibid.*, p. 191.

[641] *Ibid.*, p. 197.

(asile, prison, hôpital, école etc.). Le meilleur exemple de contrôle sur la force de travail est la mise en place du livret de travail ; à partir de 1803, tout ouvrier sans livret était arrêté pour vagabondage. Cette continuité entre le punitif et le pénal, cette « trame ininterrompue qui prolonge la justice jusque dans la société quotidienne »[642], caractérise la « société punitive ».

Pour démontrer l'extension du modèle de la prison à celui de la vie quotidienne, Foucault donne un exemple significatif : le contrôle du temps. La punition n'est plus infligée au corps ou aux biens mais au temps qu'il reste à vivre à l'individu. La durée de l'enfermement correspond à la gravité du délit commis ; on soustrait du temps au criminel. Or la « forme-prison » est jumelle de « la forme-salaire » ; dans cette dernière on rétribue le travailleur en fonction de son temps de travail. « Le temps étant le seul bien possédé, on l'achète pour le travail ou on le prend pour une infraction. »[643] S'instaure ainsi un rapport entre temps de vie et pouvoir politique ; « […] cette répression du temps et par le temps, c'est cette espèce de continuité entre l'horloge de l'atelier, le chronomètre de la chaîne et le calendrier de la prison »[644]. La quantité de temps est devenue une mesure économique et morale qui permet d'évaluer la somme d'argent correspondant au travail fourni ou l'étendue de la peine en fonction de la gravité du délit. Il a fallu pour ce faire prendre le pouvoir sur le temps. Le pire ennemi de ce système est l'oisiveté, le moment où l'ouvrier « *dérobe* »[645] son corps et son temps à la loi du marché, « *disperse[r]* ses forces »[646], décide lui-même de l'utilisation qu'il souhaite en faire, les gaspille en faisant la fête.

Le dandy du XIXème siècle promène une tortue au bout d'une laisse afin de montrer combien il n'est pas soumis à ce régime ; il a du temps à perdre. Loin de l'ouvrier, il s'oppose à toute forme de rationalité du temps, expose son statut d'homme oisif au regard de tous. L'œuvre d'Alÿs, *Turista* (1994), agit selon les mêmes ressorts : en 1994, l'artiste s'installe contre les grilles de la place Zocalo, à Mexico, debout derrière une pancarte posée à ses pieds où est inscrit en rouge sur fond blanc « Turista ». Il est encadré par deux hommes, qui chacun

[642] *Ibid.*, p. 199.

[643] Id., « Leçon du 24 janvier 1973, dans *ibid.*, p. 72.

[644] *Ibid.* p. 73.

[645] Id., « Leçon du 14 mars 1973 », *op. cit.*, p. 192.

[646] *Ibid.*

affichent leur compétences par un panneau ; l'un est plombier et électricien, l'autre est peintre et plâtrier. Ces hommes sont à la recherche de travail et ne semblent exister qu'à travers leur fonction ; nulle part n'est spécifié leur nom ou le signe d'une individualité. Alÿs, architecte de formation et *a priori* artiste de métier (bien qu'à cette époque il commence tout juste), annonce accomplir une activité qui ne peut être celle d'un professionnel ; personne ne peut être rémunéré en tant que touriste. Il ironise sur l'objectivité des relations sociales dans un système capitaliste où chacun est interchangeable, comme Simmel l'affirmait, mais également sur le statut de l'artiste, touriste permanent, dilettante nomade, qui n'est que rarement pris au sérieux par la société. Il brise ici un interdit social, revendique le droit à la paresse (pour reprendre le titre de l'ouvrage de Paul Lafargue paru en 1880) et à l'oisiveté, affirme sa position. Il n'est pas assujetti au temps, il ne dépense pas sa force de travail pour le bénéfice d'un tiers ; il est libre. Cette action discrète n'est pas pour autant furtive car elle est sûrement perçue par les passants comme étant insolite : un touriste n'agirait jamais de cette manière. Tout comme le dandy, Alÿs ici s'expose. Toutefois, il ne convoque pas de spectateur et rien n'indique qu'il y a œuvre. Le doute peut dès lors s'installer.

Plus généralement, l'artiste qui agit furtivement refuse de se soumettre à une forme de salariat et agit selon son bon vouloir. Il n'est pas rémunéré pour cela et son geste en lui-même ne produit rien : marcher, se gratter la nuque, tomber. Sans spectateur, ce geste semble avoir lieu en pure perte. Le titre de l'action furtive d'Alÿs *Paradox of Praxis (Sometimes Making Something Leads to Nothing)* (Mexico, 1997) explicite très clairement cet aspect. Parfois, faire quelque chose ne mène à rien. Il revendique ici le fait de dépenser sa force (de travail) pour rien – tout le paradoxe de l'agir (*praxis*). Ce terme est généralement défini comme une activité ordonnée à un résultat ; sauf qu'ici le résultat est la disparition totale d'un bloc de glace, que l'artiste a poussé dans les rues de Mexico jusqu'à ce qu'il soit entièrement fondu – soit onze heures. Il faut rappeler ici que cette action pourrait passer relativement inaperçue : à Mexico, il est courant de croiser des individus poussant de la glace, qui permet de conserver la marchandise sur les marchés[647]. Par contre, il est peu probable d'observer quelqu'un marcher en poussant son bloc aussi longtemps qu'il le faut pour qu'il fonde. L'artiste s'approprie son temps, dans un geste inutile, gratuit et anti-monumental. D'un point

[647] La preuve en est une autre œuvre de l'artiste, *Ice 4 Milk* (2004-2005), un ensemble de 160 diapositives projetées sur deux projecteurs différents. D'un coté, des photographies des bouteilles de lait distribuées devant les portes d'habitants de la ville de Mexico le matin, de l'autre, les blocs de glace comme négligemment laissés à l'abandon sur un trottoir ou contre un mur. L'artiste, en poussant un bloc de glace, reprend à son compte un geste quotidien.

de vue de rentabilité capitaliste, on pourrait dire qu'il a gâché sa journée et son bloc de glace. En tant que geste artistique, ce geste paraît également aller à l'encontre de tout résultat : la réduction de celui-ci en flaque d'eau est anti-sculpturale. Alÿs agit pour son compte, sans prévenir personne et en passant inaperçu ; il s'affirme comme le maître de son temps et nous offre ici une méditation sur la rentabilité de chacun de nos gestes dans un monde contemporain où la rationalité utilitaire impose sa suprématie[648].

La société punitive n'est rendue possible qu'« à la condition d'une sorte de surveillance générale, de l'organisation, non seulement d'un contrôle, d'une perception, mais d'un savoir sur les individus, de manière à ce qu'ils soient soumis à une épreuve permanente »[649]. Ainsi naît une forme de contrôle qui déborde largement la prison, mais s'étend à la vie tout entière, jusqu'à être intériorisée par les individus. Le concept architectural de panoptique, qui permet d'observer tous les prisonniers en même temps, sans pour autant être vu, se voit étendu à l'ensemble de l'espace-temps de l'individu ; ce que Foucault révèle est ainsi « le premier exemple d'une civilisation de la surveillance »[650].

---

[648] Mais nous devons modérer cette interprétation : nous avons connaissance de ces gestes parce que l'artiste les publia en tant qu'œuvres. S'il n'est – idéalement, dans notre conception stricte – pas perçu comme agissant de façon « originale » lorsqu'il est en action, il l'est dans un second temps, lorsqu'il expose dans les cadres de l'art la manière qu'il a de dérober son corps au régime capitaliste. La vidéo *Paradox of Praxis (Sometimes Making Something Leads to Nothing)*, réalisée en collaboration avec Rafaël Ortega (qui filmait), dure cinq minutes. Nous y voyons l'artiste poussant un énorme bloc de glace qui s'amenuise au fur et à mesure, le son de la ville et du bloc sur le bitume se superposant aux images. Les plans sont soigneusement choisis ; la vidéo commence par une sorte de filature, où la caméra dirigée vers le sol suit les traces avant de remonter jusqu'aux jambes de l'artiste puis au bloc de glace. Nous pouvons voir Francis Alÿs disparaître derrière un mur, la caméra restant fixe sur le trottoir d'en face pour le montrer « en passant ». Puis il descend des escaliers, poussant méticuleusement le bloc marche après marche… Parfois la caméra est très proche ; le cameraman n'a pas cherché à se dissimuler des passants. L'action est donc indissociable de celle du cameraman ; les deux ont été perçus ensemble par les citadins. Jamais toutefois l'artiste ne semble prêter attention à la caméra. Cependant, l'action est réalisée dans l'optique d'être rendue publique en tant qu'œuvre. Ce rendu public fait partie de l'œuvre, comme nous le verrons plus loin. L'artiste n'a pas tout à fait perdu son temps et n'a pas rien produit, au contraire. Enfin, l'opposition à un système capitaliste est relative : l'artiste va pouvoir vendre la vidéo à plusieurs exemplaires aux collectionneurs intéressés. Cette vidéo est d'ailleurs présentée sur le site de la galerie David Zwirner (qui représente l'artiste depuis 2004). Aussi faut-il voir dans cette action furtive une forme de parabole sur l'idée d'agir en pure perte, d'être maître de son temps ; mais non pas comme une perte de temps réelle. Malgré cela, l'artiste n'est *a priori* pas soumis à un régime de production dont il serait tributaire ; il est son propre patron et décide lui-même de l'utilisation de son temps (même si cela peut être perçu comme naïf).

[649] FOUCAULT, Michel, « Leçon du 14 mars 1973 », *op. cit.*, p. 200.

[650] Id., « Résumé du cours », *op. cit.*, p. 265.

> « Celui qui est soumis à un champ de visibilité et qui le sait, reprend à son compte les contraintes du pouvoir ; il les fait jouer spontanément sur lui-même ; il inscrit en soi le rapport de pouvoir dans lequel il joue simultanément les deux rôles ; il devient le principe de son propre assujettissement. »[651]

La résistance au contrôle et à la surveillance généralisée peut paraître comme une « seconde nature ». Baudelaire cherche à fuir ses créanciers ; l'homme des foules de Poe tente de se fondre dans la masse. De même, agir furtivement équivaut à refuser la société telle qu'elle est en ne se soumettant pas au champ de visibilité pour ne pas être « le principe de son propre assujettissement ». C'est aussi être maître de son temps, de sa force de travail. Etre furtif peut-être alors une stratégie pour se réapproprier le pouvoir.

Ben Vautier, qui semble avoir réalisé le premier des actions quasi-furtives, a décidé d'investir la voie publique en partie en réaction à l'état d'urgence qui avait été promulgué pour la première fois sur l'ensemble du territoire métropolitain le 17 mai 1958[652]. La résistance au contrôle devient d'autant plus nécessaire que celui-ci se durcit. En effet, la peur d'un coup d'État militaire était si forte suite au putsch d'Alger du 13 mai de cette année là, mené par les partisans de l'Algérie française, que l'état d'urgence avait été voté à l'Assemblée aussi bien par la gauche que par les communistes. Promulgué à l'origine pour trois mois, l'état d'urgence prend fin trois semaines plus tard avec la démission de Pierre Pflimlin le 1er juin puis l'arrivée au pouvoir du Général de Gaulle. Ce dernier reconduit le 23 avril 1961 et le prolonge jusqu'au 31 mai 1963, malgré les accords d'Evian de 1962 qui marquent la fin de la guerre d'Algérie[653]. Preuve d'une crise grave, cet état d'exception est, selon la constitution, décrété « [l]orsque les institutions de la République, l'indépendance de la Nation, l'intégrité de son territoire ou l'exécution de ses engagements internationaux sont menacés (sic) d'une manière grave et immédiate et que le fonctionnement régulier des pouvoirs publics

[651] Id., *Surveiller et punir, Naissance de la prison*, Gallimard, 1975, p. 236.

[652] Ce régime d'exception a été institué par la loi du 3 avril 1955 mais n'avait jusque là été appliqué qu'en Algérie, alors département français.

[653] C'est d'ailleurs le Général de Gaulle qui modifie les conditions d'application de l'état d'urgence, dans l'article 16 de la nouvelle constitution, dite du 4 octobre 1958, en octroyant le droit au Président de la République et au Conseil des ministres de le décréter sans l'accord du Parlement, du moins pour 12 jours avant la confirmation de l'Assemblée Nationale.

constitutionnels est interrompu »[654]. Les préfets pouvaient ainsi prendre les mesures prévues à l'article 5 de la loi du 3 avril 1955, dès lors qu'elles étaient adaptées aux nécessités du maintien de l'ordre public, soit :

> « 1° D'interdire la circulation des personnes ou des véhicules dans les lieux et aux heures fixés par arrêté ;
>
> 2° D'instituer, par arrêté, des zones de protection ou de sécurité où le séjour des personnes est réglementé ;
>
> 3° D'interdire le séjour dans tout ou partie du département à toute personne cherchant à entraver, de quelque manière que ce soit, l'action des pouvoirs publics. »[655]

Le Président de la République prend par la suite une foule de décisions en avril et mai 1961 « à l'égard des personnes dangereuses pour la sécurité publique en raison de l'aide qu'elles apportent aux rebelles des départements algériens » mais aussi à « toute personne qui, par quelque moyen que ce soit, participe à une entreprise de subversion dirigée contre les autorités et les lois de la République, ou encourage cette subversion »[656]. Ces mesures comprennent par exemple l'éloignement, l'assignation à résidence, l'internement administratif... Dans les zones délimitées par décret du Premier ministre, des décisions complémentaires peuvent être prises par les préfets, si la situation l'exige. Il peut s'agir d'assignation à résidence, de remise d'armes décidée par le ministre de l'Intérieur, de fermeture provisoire des salles de spectacles, de débits de boissons, de lieu de rassemblement ou encore l'interdiction de réunions. Bien que nous n'ayons pas accès à la liste des mesures prises à l'époque par le préfet des Alpes Maritimes Pierre-Jean Moatti, qui était attaché au Front Populaire, nous pouvons cependant relire les actions de Ben au regard de cette situation. L'artiste commence à réaliser ses premiers *« Gestes »* l'année de la promulgation de l'état

[654] Article 16 de la Constitution du 4 octobre 1968, [http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=LEGITEXT000006071194&dateTexte=20160128], page consultée le 12 janvier 2016.

[655] Article 5 de la loi du 3 avril 1955, [http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000695350], page consultée le 12 janvier 2016.

[656] Ordonnance n° 58-916 du 7 octobre 1958, [http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000886847&categorieLien=id], page consultée le 12 janvier 2016.

d'urgence. Lorsqu'il se plante au milieu de la promenade des Anglais à Nice avec son écriteau « Regardez-moi cela suffit » (1962), il suscite un attroupement qui provoque l'intervention de la police pour le disperser[657]. Les regroupements publics étaient en effet sévèrement limités. Notons que cette intervention met en évidence la place du regard ; l'artiste reprend à son compte le jeu de soumission de tout individu à un champ de visibilité, mais en vue de l'investir et de le retourner à l'intérieur du champ de l'art. Or si Ben n'a jamais revendiqué faire un art politique, toutefois, il est extrêmement provocateur d'agir ainsi à cette époque de tensions importantes. De plus, l'artiste cherche à choquer, car c'est notamment comme cela qu'il est venu à l'art[658]. Ainsi ses travaux revendiquent le fait de vomir (*Vomir*, 1958-1962), cracher (*Cracher*, 1961-1973), frapper (*Les coups de pied*, 1961), gifler (*Gestes certifiés,* 1961), uriner contre un mur (*Pisser contre un mur et signer le mur*, 1962), y écrire (*Écrire sur un mur*, 1960) ou encore y faire des trous (*Faire un trou dans un mur*, 1960). Ces comportements vont à l'encontre du bien commun. Il expose de la viande pourrie (*Exposer de la viande pourrie*, 1960) et trouble l'ordre public en créant des regroupements (*Regardez-moi cela suffit*, 1962), en se couchant dans la rue (*Se coucher dans la rue*, 1963) ou encore en hurlant devant son magasin[659], durant deux minutes, trois soirs de suite à 18h33 (*Hurler*, 1959-1966). Ces actes, qui sont loin d'être tous furtifs, semblent chercher le point limite de la liberté d'action dans l'espace public. En tant qu'individu, Ben peut être alors facilement considéré comme une personne participant « à une entreprise de subversion dirigée contre les autorités et les lois de la République », ou bien qui « encourage cette subversion »[660]. Il agit tel un asocial. Ses gestes, particulièrement subversifs, peuvent être facilement mal interprétés à l'époque trouble où ils ont été exécutés et semblent s'affirmer comme autant de points de

---

[657] Cette anecdote nous a été rapportée par Eric Mangion en janvier 2016.

[658] En 1956, alors qu'il a 21 ans et qu'il travaille dans une librairie niçoise, il découvre les livres d'art. « Et là, j'ai commencé à déchirer des pages. Les images qui m'intéressaient, je les collais. Je m'étais fait chez moi, dans la mansarde, un mur des chocs, de tous les chocs qui m'avaient fait choc. », VAUTIER, Ben, cité par JAKUBOWICZ, Alexis, « Ben déballe tout », *Next Libération* n° 25, 3 avril 2010.

[659] Ben avait ouvert un magasin en 1958, d'abord appelé Le laboratoire au 32, rue Tondutti de l'Escarène à Nice. Il y vendait des objets d'occasion, notamment des disques et des appareils photo, et présentait des artistes dans le petit espace de la mezzanine. Devenu la Galerie « Ben doute de tout », il en fait un espace d'exposition, de rencontres et de discussions.

[660] Ordonnance n° 58-916 du 7 octobre 1958, *op. cit.*

résistance, d'autant plus indispensables que le pouvoir exécutif se renforçait et le contrôle avec lui. Agir en secret devient peut-être nécessaire.

b) Manifester des contenus qui ne pourraient l'être autrement : le secret, « un autre monde à côté du monde visible »

De tout temps, agir en secret a été le propre du comploteur, de celui qui refuse un état de fait et tente par là d'échapper au contrôle. Si le secret est habituellement considéré comme une donnée négative, il est pourtant une des plus grandes conquêtes de l'humanité. En introduction de notre travail, nous nous sommes demandée avec John Perreault comment il était possible de vivre en ville, et nous nous sommes intéressée aux éléments d'analyse des comportements du citadin offerts par Simmel dans ses travaux écrits entre 1900 et 1903 consacrés à l'étude de la condition urbaine moderne. En 1908 Simmel publie *Soziologie,* dont le chapitre V est consacré à l'étude des modes particuliers de socialisation, à travers les formes spéciales de leur réalisation. Le sociologue cherche à comprendre comment les individus interagissent entre eux et rendent possible une société ; il se penche alors sur la part secrète de celle-ci.

Son analyse se construit avec pour arrière plan la grande ville et l'économie capitaliste telles qu'elles apparaissent au XIXème siècle. Nous l'avons dit précédemment, l'économie monétaire tout comme l'urbanisation de la société entraînent une libération de l'individu, rendue possible par l'élargissement du groupe auquel il appartient. Les obligations sociales y sont moins pressantes, l'homme s'autonomise et s'anonymise – ce qui était inimaginable dans une communauté villageoise. Cette nouvelle forme de liberté individuelle apeure la bourgeoisie et contribue à l'instauration de la société de surveillance. L'absence de trace laissée par l'individu potentiellement criminel, absence due à son effacement dans la masse des grandes villes, se voit compensée par un réseau d'enregistrements administratifs. Se développe un réseau de surveillance de la vie publique très élaboré. « Depuis la Révolution française, un réseau étendu de surveillance avait pris de plus en plus étroitement dans ses mailles la vie civile et bourgeoise »[661] remarque Walter Benjamin dans son ouvrage sur

[661] BENJAMIN, Walter, « Le Paris du Second Empire chez Baudelaire », *op. cit.,* p. 73-74.

Baudelaire. Il considère par exemple la numérotisation des immeubles rendue obligatoire par Napoléon en 1805 comme un point de repère pour mesurer les progrès de la normalisation. Le phénomène d'urbanisation attire les « populations dangereuses » ; de nouvelles peurs apparaissent au milieu du siècle. La police s'organise pour inventer des méthodes qui contrent cet anonymat ; le casier judiciaire est créé en 1848 par le procureur du roi Louis Philippe, tandis que Bertillon, chef du service photographique de la préfecture de police de Paris sous la troisième République, met au point sa méthode éponyme en 1883. Ainsi, pour établir des « fiches d'identité », les critères de sélection (basés sur des mesures osseuses) ont 19683 divisions possibles. L'individu est classé, numéroté, rationalisé. D'ailleurs, la seconde moitié de ce siècle voit l'apparition d'un autre type d'instruments étatiques d'observation et de régulation : les enquêtes sociologiques et statistiques. Quelle place alors pour le secret ?

Simmel remarque que, pour que l'interaction fonctionne entre deux individus, le savoir sur autrui qu'elle réclame ne doit en aucun cas être entier. L'ignorance, l'ambiguïté, l'erreur, le mensonge ou le secret sont des éléments indispensables au fonctionnement de l'interaction. Poe le disait déjà en préambule de *L'Homme des foules* : il est des cœurs qui ne se laissent pas lire, comme des secrets qui ne veulent pas être dits. Or ceux-ci représentent d'après Simmel les fondements de notre société ; le héros de la nouvelle de Poe l'a ressenti puisqu'il se lance avec passion à la poursuite de cet homme énigmatique. Benjamin, dans son ouvrage sur Baudelaire, va également dans ce sens, lorsqu'il cite Goethe : « chacun de nous, le meilleur comme le pire, cache en lui quelque chose, un sentiment, un souvenir, qui, s'il était connu, ferait haïr cet homme »[662]. Il est *a priori* chimérique de croire que l'individu pourrait divulguer l'intégralité de ses désirs comme de ses pensées s'il souhaite vivre en bonne entente au sein d'une société[663].

Il y a une limite à ce savoir qui nous contraint à faire confiance à l'autre. La vie moderne fonctionne ainsi sur la base du crédit, qui se situe entre le savoir et le non-savoir. Il constitue la forme de synthèse la plus importante de notre société. Dans les grandes villes, nous sommes amenés à faire confiance en permanence. Ce lien rend la vie sociale possible, car nous acceptons la large part d'inconnu et l'impossibilité de tout connaître de l'autre. Ainsi

[662] *Ibid.*, p. 61.

[663] « On ne peut jamais connaître l'autre absolument, ce qui voudrait dire que l'on connaît chacune de ses pensées et chacune de ses humeurs. », SIMMEL, Georg, *Secret et sociétés secrètes* (1908), trad. S. Muller, éd. Circé Poche, Belval, 2009, p. 9.

Simmel affirme-t-il que « chacun reconnaît dans une certaine mesure le secret de l'autre, et que ce que l'on dissimule, intentionnellement ou non, est respecté, intentionnellement ou non »[664]. Or il existe une autre tendance, qui consiste à cacher consciemment et délibérément : c'est le secret.

Simmel définit le secret comme ce qui n'est pas divulgué mais aussi ce qui est sciemment scellé ou tu, et qui s'avère comme tel indispensable aux interactions humaines.

> « […] l'action de dissimuler des réalités par des moyens négatifs ou positifs, […] est l'une des plus grandes conquêtes de l'humanité ; comparé à l'état d'enfance, où toute représentation est aussitôt exprimée, où toute entreprise s'offre à tous les regards, le secret permet un extraordinaire élargissement de la vie, parce que la publicité totale empêche bien des contenus existentiels de se manifester. Le secret offre en quelque sorte la possibilité d'un autre monde à côté du monde visible, et celui-ci est très fortement influencé par celui là. »[665]

À l'encontre d'une vision de la société transparente, où l'on peut lire comme dans un livre ouvert en chacun, ainsi que le fait le narrateur de *L'Homme des foules* en ouverture de la nouvelle, Simmel fait de la dissimulation la possibilité d'étendre le champ de la vie. Le secret autorise ce que des lois intériorisées nous interdisent de ressentir ouvertement, et constitue ainsi « un autre monde ». Celui-ci n'est pas indépendant, il ne fonctionne pas de façon autonome ; il a une part active dans l'élaboration du « monde visible », celui qui se manifeste clairement, publiquement et avec évidence.

Les artistes qui agissent furtivement accomplissent leurs actes en secret : la nature de ce qu'ils font est cachée durant leur effectuation. Cela leur permet de développer des formes qui, *a priori*, ne seraient pas acceptées si elles étaient publiques : suivre des inconnus, renverser des clous sur la chaussée, dormir dans le hall d'un immeuble... Or la société disciplinaire telle qu'elle se met en place au XIXème siècle dans les pays occidentaux se caractérise par une maîtrise des paramètres de pensée et de pratiques. La vie est régie et le social structuré par un réseau d'appareils qui corrigent toute pratique déviante. En œuvrant en

[664] *Ibid.*, p. 39.

[665] *Ibid.*, p. 39-40.

secret, les artistes s'attaquent aux formes disciplinaires du social. Les actions réalisées par l'artiste canadienne Diane Borsato (née en 1973), en collaboration avec Stacey Sproule, jouent exactement à cet endroit créé par le secret de l'action furtive. Dans divers lieux de la ville de Toronto, entre 2006 et 2007, les deux artistes ont « renversé, brisé et rompu des récipients divers dans des restaurants, des centres commerciaux, dans la rue, dans le tramway et dans des supermarchés »[666] (*A Series of Minor Incidents*, 2006-2007). Cette attitude est interdite ; si casser par mégarde quelque chose qui ne nous appartient pas peut être toléré, le faire sciemment s'avère strictement prohibé. Ces actions nécessitent ainsi de ne pas être annoncées en tant que telles. Nous imaginons aisément que sur une scène, devant un public, ou avec l'autorisation d'une structure où seraient réalisés ces gestes, ils passeraient au mieux pour comiques. À l'inverse, dans la vie quotidienne, cette série d'accidents mineurs et presqu'inaperçus se fondent dans le quotidien tout en modifiant très légèrement le cours normal des choses. Le témoin ne sait pas qu'il assiste à un acte prévu et programmé, et peut-être même ne le remarquera-t-il pas. Ces actions furtives produisent une micro-interruption dans le déroulement de la vie quotidienne et introduisent de la sorte une petite erreur, généralement fâcheuse. Perçu comme fortuit, l'incident va pourtant à l'encontre d'une attitude normalisée et se frotte à la bienséance et aux règles de bonne conduite sociétale. Il est tel un grain de sable dans une mécanique bien huilée. Si les ouvriers usaient du sabotage – cette manœuvre destinée à détruire ou endommager un équipement destinée à la production[667] – ces gestes furtifs s'y assimilent d'une certaine manière, en modifiant très légèrement le déroulement normal des choses. Ils sont une manière, simple et modeste, de contrer des normes comportementales. Or pour cela, le secret de leur intentionnalité doit être gardé – du moins lors de leur effectuation. Le « monde à côté du monde visible » que les artistes ont créé participe ainsi à celui que nous connaissons.

Les actions furtives, qu'elles aient lieu dans des contextes très différents, du New York des années 1960 au Toronto des années 2000, fonctionnent d'après le même axiome : afin de pouvoir les accomplir, l'artiste agit en secret. Il n'annonce pas ses activités, cache leur

[666] (« We spilled, smashed, and ruptured various containers in restaurants, shopping malls, on the street, on the streetcar, and in supermarkets. »), BORSATO, Diane, [http://dianeborsato.net/projects/a-series-of-minor-incidents/], page consultée le 12 décembre 2014. Nous traduisons.

[667] Qui tire son nom de la révolte des Canuts à Lyon, ces ouvriers qui détruisirent les nouveaux métiers à tisser avec leurs sabots au début du XIXème siècle.

nature artistique, ne demande pas d'autorisation. Il s'attaque à une forme de contrôle sociétal intégré, s'autorise à délibérément casser et briser des assiettes ou suivre des inconnus. Toutefois, il s'expose aux conséquences car il ne peut enfreindre la loi. Dans le cas de « Street Works III », la police était intervenue puisque le geste de Giorno (qui avait, paraît-il, dispersé des clous sur la chaussée) avait porté atteinte à autrui. Agir en secret permet aux artistes de réaliser des actes qu'ils ne pourraient rendre publics et permet ainsi un élargissement du champ de l'art, qui ne s'offre plus directement au regard et à la publicité immédiate, mais vient agir dans la vie, dans le quotidien copié, répété, envahit. Il contribue de la sorte à le modifier, à l'influencer.

Enfin, nous l'avons dit, le secret permet au geste d'exister « malgré tout ». Il s'offre non pas comme une fin mais comme un moyen d'extension des possibilités artistiques : l'artiste peut agir quand il le souhaite, dans une économie de moyens, en se soustrayant à la publicité et aux normes, au marché de l'art comme à une forme de professionnalisation de l'art. L'artiste n'a pas besoin d'être invité par une institution, ni l'action d'être protégée par des cadres qui en désignent le caractère artistique, et le public n'a nul besoin d'être satisfait. Les artistes font ainsi exister l'œuvre ailleurs que là où elle est attendue, dans « un autre monde à côté du monde visible » et influencent ce dernier. Le secret offre donc la possibilité de se dérober aux contraintes du pouvoir, qu'il soit artistique ou sociétal, et d'interroger les règles intériorisées, pour pointer directement ce qui constitue la société et chercher à la transformer.

c) Contre « l'hypertrophie visuelle »

Hervé Le Bras, démographe et historien français contemporain, observe qu'au XIXème siècle, deux mouvements *a priori* opposés s'entrecroisent. Alors que des lourds travaux statistiques « cherchent à percer le secret de la vie privée des individus et des familles, mobilisant toute une armée de sociologues, statisticiens, sexologues, informaticiens », « de l'autre coté, la vie privée et les mœurs déjouant toute tentative de classification, évoluent vers

un secret de plus en plus profond »[668]. Il semble que l'individualisation des citadins et sa diffusion au sein de la foule aient pour corollaire le développement de la vie privée, part secrète qui tente d'échapper à l'état, alors que celui-ci cherche à percer ce secret grâce à des instruments de contrôle et de régulation, comme ceux cités plus haut.

Par le plus grand des paradoxes, la résistance à cette surveillance, *a priori* le propre de l'asocial, « réapparaît, nous dit Benjamin, dans la bourgeoisie possédante »[669] ; celle-ci s'enferme dans ses appartements privés, animée par un élan singulier. Pour se dédommager du peu de traces que laisse la vie privée dans la grande ville, le bourgeois s'emploie à prendre l'empreinte, non de son existence terrestre, mais de tous les objets qui l'entourent ; fourreaux, étuis, housses de velours conservent la trace de tous les articles de la vie courante… La valeur de l'objet, dérobée au regard profane, est par là même soulignée. Le Bras indique que la « vie privée » fait son apparition au XIXème siècle non pas comme une contagion d'un modèle bourgeois, mais plutôt comme une nécessité dans la réorganisation de la vie sociale. En effet, celle-ci est bouleversée par l'ouverture des communautés traditionnelles et par le contrôle étatique, malgré tout lointain. Le secret de la vie privée n'avait auparavant ni lieu ni sens, car seule comptait la communauté du village ou du métier. Michael Sheringham, spécialiste de littérature française et professeur à Oxford, rappelle ainsi qu'avant l'essor de la société préindustrielle et industrielle, les lignes de démarcation entre les différentes dimensions de l'existence (privée ou publique) étaient bien faibles. Il se base ici sur le résumé des recherches que Philippe Ariès a menées en collaboration avec George Duby[670] :

> « Dans l'espace communautaire de la fin du Moyen Âge, l'individu évoluait dans un milieu où les sphères publiques et privées étaient largement confondues. Au milieu du XIXème siècle en revanche, cet individu s'est retiré "au cœur de la famille", coupé des autres. »[671]

[668] LE BRAS, Hervé, « Funestes secrets ? », *Traverses* n° 30-31 « Le secret », Centre national d'art et de culture George Pompidou, Paris, 1984, p. 191.

[669] BENJAMIN, Walter, « Le Paris du Second Empire chez Baudelaire », *op. cit.*, p. 74.

[670] ARIES, Philippe, « Pour une histoire de la vie privée », dans ARIES, Philippe et DUBY, Georges (sld), *Histoire de la vie privée*, vol. III, Paris, Seuil, p. 7-19.

[671] SHERINGHAM, Michael, *Traversées du quotidien. Des surréalistes aux postmodernes*, (2006), trad. M. Heck et J.-M. Hostiou, PUF, Paris, 2013, p. 34.

L'état assure seul « la protection que l'ancienne communauté procurait [à l'individu] face à l'extérieur »[672], mais celle-ci est largement mise en doute par la population, qui se replie alors sur elle-même. La famille offre le refuge ultime, l'abri face aux regards des autres et des exigences sociales. Elle constitue dès lors « le premier espace, le premier foyer de la vie quotidienne »[673], séparé de l'espace public. Pour Benjamin, « l'appartement devient une sorte de coquille », il « représente l'enveloppe de l'individu »[674]. Une attention accrue est portée à la vie privée et intime, secrète, dans laquelle l'homme se recentre, alors que l'espace public s'apparente à la diffusion, où chacun est anonyme. Le citadin ressent le besoin de se renfermer dans ses appartements, de se refermer sur lui-même.

Simmel avance que le XIXème siècle, reconnu comme celui de la science, de la démocratie et de la déchristianisation, puissamment négateur de secret dans son principe, a été, dans ses effets, largement fabricateur de secret. Le sociologue fait l'hypothèse que la quantité de secret dans toute société serait constante. Il existerait une sorte de *quantum* fixe de secret, nécessaire à toute société :

> « La coexistence des hommes, dans des circonstances par ailleurs égales, aurait besoin d'une certaine part de secret, celui-ci changeant simplement d'objet, abandonnant ceci pour s'emparer de cela, et dans cet échange son quantum resterait inchangé. »[675]

Effectivement, au cours de l'histoire, ce qui était autrefois secret est devenu public, lorsque ce qui était public est tombé dans le secret. Entre l'Ancien régime et la démocratie, les affaires de la collectivité sont devenues de plus en plus publiques et les affaires privées de plus en plus privées. Le secret passerait ainsi d'un objet à l'autre. Simmel s'intéresse à la question du secret à l'aube du XXème siècle car il a été l'observateur privilégié d'un phénomène paradoxal, qui conforte cette notion de « quantum fixe de secret » : le XIXème siècle a connu une formidable vague de sociétés secrètes, conjointement à un fort mouvement

[672] LE BRAS, Hervé, *op. cit.*, p. 193.

[673] SHERINGHAM, Michael, *op. cit.*, p. 34.

[674] BENJAMIN, Walter, « Le Paris du Second Empire chez Baudelaire », *op. cit.*, p. 73.

[675] SIMMEL, Georg, *Secret et sociétés secrètes, op. cit.*, p. 47.

démocratique. Pensons au révolutionnaire Auguste Blanqui, qui a fondé de multiples sociétés secrètes durant sa vie, telles que la Société des saisons, association républicaine créée dans sa jeunesse en 1837 avec Armand Barbès et Martin Bernard. Celle-ci était destinée à combattre la Monarchie de Juillet. Le trio fomenta une conspiration en mai 1839 destinée à mener une insurrection – et qui marqua la disparition de la Société des saisons. Or le principe même de la conspiration, soit « un accord secret entre plusieurs personnes en vue de renverser le pouvoir établi »[676], ne va-t-il pas à l'encontre de la démocratie ?

Les recherches de Simmel tentent de répondre à la question : pourquoi la poussée des démocraties en Europe a-t-elle vu naître simultanément une vague de sociétés secrètes ? L'historien français Pierre Nora[677], dans un article dédié à l'étude du secret chez Simmel, cherche à résoudre cette apparente contradiction. Il réaffirme que la société moderne, en refusant l'idée même de secret, a paradoxalement contribué à en forger davantage. La société de l'Ancien régime, communautaire et fondée sur des disjonctions tranchées entre les corps, les ordres et les classes, entre des gouvernants et des gouvernés, n'avait pas besoin de défendre les secrets sur lesquels elle était installée. Les gouvernés, peu éduqués, n'auraient pas songé à les dérober. Au contraire, les sociétés contemporaines, « engagées dans le processus révolutionnaire de la montée des masses, de l'accumulation du capital scientifique et de la laïcisation »[678] refusent l'idée même de secret. Le sujet devient citoyen, le savoir scientifique se développe et la laïcité s'affirme. En contestant l'idée même de secret, ces sociétés contemporaines se trouvent comme condamnées « à en produire toujours davantage »[679].

Nora propose de lire alors dans les « micro-sociétés, marginales et périphériques, dressées contre la société globale, séparées d'elle par le mur du secret » l'incarnation concentrée de « la vérité de cette société toute entière »[680]. Ainsi explique-t-il pourquoi

[676] « Conspiration », dans Centre National des Ressources Textuelles, « conspiration », [http://www.cnrtl.fr/definition/conspiration], page consultée le 5 décembre 2013.

[677] Né à Paris en 1931, il est membre de l'Académie française.

[678] NORA, Pierre, *op. cit.*, p. 308.

[679] *Ibid.*

[680] *Ibid.*, p. 307.

Simmel s'intéresse aux sociétés secrètes ; elles représentent une propriété fondamentale de la société dans laquelle le sociologue vit, et dont la quantité de secret nécessaire à son bon fonctionnement resterait inchangée, même à la naissance de la démocratie.

Rapporté au champ de l'art, peut-on comparer les actions furtives à la formation de sociétés secrètes ? L'artiste agit, avec l'aide de complices, et s'oppose au pouvoir dominant. Il forme un complot. Si la société comme le monde de l'art lui convenaient, l'artiste n'aurait pas besoin d'agir en secret de ceux-ci. Est-ce qu'il ne rejoue pas les mécanismes propres à notre société contemporaine, tiraillée entre transparence et parts d'ombre, secret et publicité totale, inscrite dans un « quantum fixe » de secret ? Peut-on lire dans la dissimulation une manière de s'opposer à la surexposition généralisée ?

Autrefois, l'œuvre (dans sa désignation contemporaine, et donnée rétrospectivement aux artefacts du passé destinés à l'origine aux rituels) était souvent dissimulée ; la statue de la divinité était cachée dans le naos, « le Saint des Saints » était pénétré uniquement par le grand prêtre. Au Moyen âge, les trésors d'église étaient conservés soit dans des niches fermées de vantaux, soit dans des armoires, elles-mêmes situées dans la salle de trésorerie, à l'abri. Les reliques n'étaient sorties que lors d'occasions spéciales et insérées dans des reliquaires. Les collections royales enfin n'étaient accessibles que par les puissants et les invités de marques. Si l'œuvre était par principe reproductible, puisque « ce que des hommes avaient fait, d'autres pouvaient toujours le reproduire »[681] – ainsi que l'affirme Benjamin dans son célèbre essai rédigé en 1935 –, les répliques destinées à la diffusion et les faux à la vente étaient cependant limités. Les œuvres étaient présentées lors d'événements particuliers, tenues le reste du temps à l'abri des regards. La valeur rituelle, avance Benjamin, « semble tout simplement exiger que l'œuvre d'art reste cachée »[682]. Puis les différents procédés d'art s'émancipèrent petit à petit du rituel au point de voir cette valeur remplacée par celle d'exposition. La visibilité de l'œuvre d'art, sa mise en vue, devient primordiale. Alors que les musées aujourd'hui cherchent à enregistrer des records de fréquentation et que les politiques culturelles s'adressent à « un large public » – poussant parfois la logique jusqu'à une forme de démagogie – nous pouvons nous demander si l'action furtive n'est pas une tentative

[681] BENJAMIN, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1939), trad. L. Duvoy, Allia, Paris, 2012, p. 14.

[682] *Ibid.*, p. 33-34.

d'échapper à cette valeur primordiale d'exposition. Aujourd'hui que les nouveaux modes de communication engendrent une possible ultra-visibilité et que la qualité d'une œuvre vidéo se mesure au nombre de vues sur Internet, agir en secret n'est pas anodin. Ce n'est pas la valeur rituelle qui exige qu'un artiste agisse en secret puisqu'il ne réalise pas un ensemble de prescriptions réglant une célébration. Toutefois, le secret de l'accomplissement constitue la condition indispensable à son exécution. Ainsi, l'œuvre furtive serait, à l'image des sociétés secrètes, une forme de contre pouvoir par rapport à un monde de l'art qui incite à toujours plus de visibilité et d'attention. Comme pour équilibrer le « quantum fixe » de secret nécessaire à toute société, elle serait ce par quoi s'exprime ce qui ne doit pas l'être et invalide en partie le pouvoir de légitimation, de diffusion et de production du monde de l'art.

Le principe architectural qui sert de modèle à la théorie de Foucault est également régi par la visibilité : le panoptique. Or de nombreuses actions furtives travaillent la place du regard, nerf de la surveillance. Imaginé par les frères Bentham à la fin du XVIIIème siècle, le panoptique est une architecture carcérale qui permet à un gardien de voir sans être vu, tandis que les prisonniers sont isolés dans une cellule afin de pouvoir les identifier immédiatement. Le criminel est ainsi visible en tout temps, bien que lui-même ne puisse entrer en contact avec personne. Il ne peut que se deviner observé.

> « Le Panoptique est une machine à dissocier le couple voir-être vu : dans l'anneau périphérique, on est totalement vu, sans jamais voir ; dans la tour centrale, on voit tout, sans être jamais vu. »[683]

Étendu à la société entière, ce modèle de surveillance induit un « état conscient et permanent de visibilité qui assure le fonctionnement automatique du pouvoir »[684]. Se sachant observé en permanence, l'individu assujetti s'autocontrôle. Il est le potentiel criminel observé, le détective qui se surveille lui-même.

Following Piece, tout comme *L'Homme des foules* de Poe rappelons-le, est une œuvre intégralement construite sur l'opposition de deux regards : celui qui voit celui qui suit et s'attache à ne pas le perdre de vue, et celui qui ne voit pas la personne qui le suit et porte son

[683] FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir* (…), *op. cit.*, p. 235.

[684] *Ibid.*, p. 234.

regard un peu partout. Le couple voir-être vu est ici également totalement dissocié. Poe met en valeur ce jeu de vision dans sa nouvelle : il fait mention du regard du narrateur à de multiples reprises. Le champ lexical utilisé est vaste : « absorbé dans la contemplation », « mes observations », « je regardais », « j'examinais », « sautait aux yeux », « je distinguais », « j'observais » « j'étudiais », « jeter plus d'un coup d'œil », « le perdre de vue », etc. Le vieil homme par contre ne voit jamais celui qui le suit, même s'il se retourne à plusieurs reprises et lui fait face. En effet, épuisé par la poursuite qui a duré une nuit et une journée, le narrateur met un terme à la filature en s'interposant face à celui qu'il suivait ; mais l'étranger ne lui prête même pas attention. Les seules mentions de son regard expriment celui d'un fou qui tenterait de saisir les multiples *stimuli* propres aux grandes villes. Son regard balaie tout, ne s'attache à rien : « […] ses yeux roulèrent étrangement sous ses sourcils froncés, dans tous les sens, vers tous ceux qui l'enveloppaient » ; « il […] jetait sur tous les objets un regard fixe, effaré, vide »[685]. Les deux regards, l'acuité de l'un et le « vide » de l'autre, structurent toute la nouvelle. Or le regard d'Acconci s'assimile au narrateur de *L'Homme des foules*, qui, derrière sa vitre, observe, classe. Mais il est aussi celui de l'enquêteur, autre personnage primordial du panthéon de Poe : Auguste Dupin, héros d'une trilogie, est le seul à savoir déceler la vérité sous des apparences trompeuses. La nouvelle *La Lettre volée*, que nous étudierons plus loin, est aussi entièrement construite sur des jeux de regards, entre dissimulation et apparition.

Cette dissociation entre le couple voir être-vu est déjà à l'œuvre dans la grande ville du XIXème ; c'est le lieu où l'on voit sans être vu en permanence, comme depuis la fenêtre d'un immeuble ou d'un autobus par exemple. La place de l'appareil de vision au sein de la ville a été analysée par Simmel et par Benjamin à sa suite. Le premier constate une « hypertrophie du regard » dans les métropoles, où la vue tendrait à se substituer aux autres sens ; cette augmentation anormale serait la conséquence des menaces permanentes de contacts entre les citadins. Elle s'offre comme une réponse symptomatique à une crise de la perception et crée chez les individus une forme d'anxiété.

> « Celui qui voit sans entendre est beaucoup plus confus, beaucoup plus perplexe, plus inquiet que celui qui entend sans voir. […] Les rapports des hommes,

[685] POE, Edgar Allan, « L'Homme des foules », *op. cit.*, p. 317-318.

dans les grandes villes, […] sont caractérisés par une prépondérance de l'activité de la vue sur celle de l'ouïe »[686].

Cette prééminence de la vue, développée à l'origine afin de répondre à l'omniprésence d'éléments à analyser et anticiper, engendrerait paradoxalement une forme d'anxiété, tandis que l'œil, sollicité en permanence, perd progressivement ses facultés de synthèse. N'est-ce pas exactement le regard de l'homme des foules, qui jette sur tous les objets « un regard effaré » ? De même, dans les travaux de Friedrich Engels déjà cités[687], la foule londonienne est décrite comme une cohue répugnante où personne n'accorde un regard à celui qu'il croise. Jean-François Mattéi, dans son essai *Edgar Poe, ou le regard vide*[688], fait d'ailleurs remarquer que les termes employés par Engels sont très proches de ceux de Poe dans *L'Homme des foules* : tous deux soulignent l'absence de regard échangé. Ainsi, si la ville développe l'importance de la vue, paradoxalement, les citadins ne se regardent plus, incapables de réagir aux multiples *stimuli* qui les assaillent en permanence.

Les actions furtives, étant vues sans êtres perçues pour ce qu'elles sont, se basent toutes sur ces mécanismes de regards. De nombreuses propositions mettent en avant la place de ce sens dans la ville. Nous avons déjà cité la proposition de Lippard de « regarde[r] toute personne venant vers vous droit dans les yeux aussi longtemps que possible »[689] (*Contact Piece*, non daté). Cette action est elle aussi une forme de résistance à l'égard du refus ordinaire d'échanger ne serait-ce qu'un regard. Elle va jusqu'à provoquer cette interaction, à l'opposé de l'indifférence engendrée par les grandes villes. Dans un article traduit en français en 1912, « Essai sur la sociologie des sens », Simmel analyse le rôle joué dans l'interaction sociale et dans la constitution de la société par les sens de l'homme. Pour lui, échanger un regard est l'interaction sociale par excellence car la réciprocité est immédiate. Le fait d'adresser un regard à autrui permet de l'analyser, de le jauger, mais dans le même temps de

[686] SIMMEL, Georg, *Mélanges de philosophie relativiste. Contribution à la culture philosophique*, trad. A. Guillain, Paris, 1912, p. 26-27, cité par BENJAMIN, Walter, « Le Paris du Second Empire chez Baudelaire », *op. cit.*, p. 61.

[687] Voir p. 88.

[688] MATTEI, Jean-François, *Edgar Poe, ou le regard vide*, éd. Manucius, Paris, 2011.

[689] (« […] look everyone coming toward you straight in the eye for as long as possible […] ».), LIPPARD, « The Geography of Street Time (…) », *op. cit.*, p. 183. Nous traduisons.

se livrer à lui. L'artiste tchèque Jiří Kovanda[690] se retourne dans un escalator de Prague, le corps tourné vers la descente, et fixe avec insistance la personne située derrière lui[691]. Selon le même principe d'échange de regard forcé, l'artiste polonais Cezary Bodzianowski[692] se promène sur la grande place du marché de Cracovie et, sept heures durant, « dévisag[e] de sang froid » les femmes de son choix[693]. Cette action comporte cependant une certaine agressivité à l'égard des femmes choisies ; l'artiste spécifie qu'il les « dévisage de sang froid », comme un criminel fixerait sa future victime, sans aucune empathie et avec une totale maîtrise de soi. Les artistes jouent des comportements sociaux et transgressent un interdit sous-entendu en forçant une interaction sociale non désirée. Ils s'opposent ainsi à l'absence de regard généralisé.

Following Piece fonctionne à partir d'un regard unilatéral et non pas échangé. Pour suivre une personne il ne faut jamais « perdre de vue » l'individu suivi, la vue est sollicitée en permanence. Mais il faut en même temps ne jamais être perçu, se fondre dans la foule. Acconci rejoue directement le principe panoptique en inversant le pouvoir. L'artiste est dans la tour du gardien, qui voit les criminels sans être vu par eux. Cette tour est formée par la foule et la sur-sollicitation oculaire, qui permettent à l'artiste furtif d'agir sans être discerné. L'œuvre d'Acconci est une façon de résister à la surveillance à laquelle les citoyens sont soumis insidieusement, mais également une tentative de maîtrise. En usant des ressorts dont il est « victime », l'artiste retourne le pouvoir. Furtivement, il va agir en secret, suivre des inconnus jusqu'à ce qu'ils entrent dans un lieu privé. Il est un détective sans mission, qui travaille pour lui-même. Il agit en deçà de la surveillance et devient un observateur privilégié de cette société.

[690] Nous revenons sur le travail de Kovanda p. 302.

[691] *Xxx 3. Zári 1977. Praha, Václavské náměstí. Na eskalátoru… otočen hledím do očí člověku, který stojí za mnou…* (*Sans titre. 3 septembre 1977. Place Václavské. Sur un escalator… retourné, je regarde dans les yeux la personne derrière moi.*) Nous traduisons.

[692] Né en 1966 à Szczecin, vit et travaille à Lodz (Pologne).

[693] *Calibabka*, 1998 (*Cavaleur*). Nous traduisons.

Conclusion

« Si nous devons survivre, notre survie prendra la forme d'une ville globale »[694]. Perreault n'avait pas tout à fait tort lorsqu'il écrit ses mots dans le *Village Voice*, en octobre 1969. Il est nécessaire de chercher sérieusement une alternative possible pour transformer la société américaine. Les grandes villes sont nées au XIXème siècle avec la montée en puissance de l'économie marchande et libérale ; elles ont entraîné des bouleversements radicaux dans les modes de vie dont nous subissons toujours les conséquences. Si l'individu est libéré du joug des petites communautés, il se trouve d'un même mouvement totalement seul dans une « société anonyme », aux prises avec la réification des interactions sociales, basées majoritairement sur des échanges marchands. L'individu s'attache alors aux objets pour combler le vide ainsi créé et se trouve pris en étau entre aliénation et libération. Il se referme sur lui-même, entre famille et amis. Or il s'avère qu'en 1969, la société américaine est en crise. Pour les artistes, il est hors de question de l'abandonner à elle-même. Non seulement New York est une ville en plein bouleversement urbain, mais elle est aussi en proie à de nombreux soulèvements d'ordre sociaux et politiques. Agir dans ses rues, espaces gratuits et accessibles à tous, où les êtres les plus hétéroclites se côtoient, est une recherche active d'alternative aux modèles dominants. Si la position de l'individu a changé, celle de l'artiste également. À l'encontre d'un état de fait qu'il déplore, Acconci n'est ainsi plus un être coupé du monde ; il embrasse la foule, jusqu'à s'y perdre lui-même. Il est tant victime que bourreau, tant criminel que détective ; toujours actif, il adopte une position volontaire destinée à saisir l'éternel dans l'instant présent. Ainsi tente-t-il de « transformer les consciences »[695], comme Perreault le revendique. À l'aide de moyens artistiques modestes et accessibles à tous, il sensibilise les citoyens à leur environnement, développe une acuité plus fine et enjoint d'agir. Peut-être cherche-t-il à découvrir de nouvelles façons de vivre en ville ? Tous les artistes qui participent aux « Street Works » invitent en tout état de cause les citoyens à opter pour une

[694] (« If we are to survive, our survival will take the form of one global city.»), PERREAULT, John, « Taking to the Street », *op. cit*. Nous traduisons

[695] « Cette transformation de la conscience est une valeur en soi […] », (« This change of consciousness is a value in itself […] »), *ibid.*, p. 16

attitude active face au présent, en opposition aux seuls échanges réifiés qui caractérisent le monde moderne.

Agir de façon furtive est une façon de s'opposer à la surveillance généralisée ; en se fondant dans la masse, en passant inaperçu, il n'est nul besoin de rendre de compte. Le geste peut être réalisé en pure perte. Les artistes contemporains interrogent ici les frontières de la liberté d'action dans un régime capitaliste. Aujourd'hui, à l'heure où Edward Snowden, informaticien américain et ancien employé de la Central Intelligence Agency et de la National Security Agency, est exilé en Russie pour avoir dévoilé les programmes de surveillance de masse des citoyens américains et britanniques, et alors que le gouvernement français, suite aux attentats du 11 janvier 2015, cherche à faire adopter une loi sur le renseignement permettant une surveillance généralisée des communications[696], ces questions paraissent d'autant plus cruciales. Peut-on encore agir sans être filmé, surveillé, enregistré dans une société de contrôle qui paraît suppléer celle de la surveillance ? Et doit-on accepter ce contrôle ?

Dans un très court texte paru en 1990 dans *L'autre journal* et intitulé « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle »[697], Gilles Deleuze reprend l'analyse des sociétés disciplinaires de Foucault en précisant que celle-ci était formulée en tant que ce qui n'était déjà plus. Les sociétés disciplinaires ont atteint leur apogée au début du XXème mais, à l'époque où Foucault écrit, les institutions telles que l'hôpital, l'école ou les prisons sont déjà en crise, les milieux fermés obsolètes. L'extrême fin de la modernité voit naître un nouveau type de contrôle, qui ne fonctionne non plus par enfermement mais par « contrôle continu et communication instantanée »[698]. Deleuze emprunte le terme de « contrôle » au poète William Burroughs, qui désignait par là « le nouveau monstre »[699], et fait le postulat d'une « société de contrôle ». Selon le philosophe, si « dans les sociétés de discipline, on n'arrêtait pas de recommencer (de

[696] La Loi relative au renseignement a été promulguée le 24 juillet 2015. Le texte est vivement critiqué par plusieurs associations de défense des droits de l'homme qui lui reprochent d'instaurer une surveillance de masse attentatoire aux droits de l'homme.

[697] DELEUZE, Gilles, « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle », dans *Pourparlers, 1972-1990* (1990), Les éditions de minuit, Paris, 2003, p. 240-247.

[698] Id., « Contrôle et devenir », dans *ibid.*, p. 236.

[699] Id., « Post-scriptum (…) », *op. cit.*, p. 240.

l'école à la caserne, de la caserne à l'usine) », « dans les sociétés de contrôle on n'en finit jamais avec rien, l'entreprise, la formation, le service étant les états métastables et coexistant d'une même modulation, comme d'un déformateur universel »[700]. Le contrôle se fait insidieux, il et partout est nulle part, et module l'individu jusque dans les coins reculés de sa pensée. Cette société de contrôle ne fait plus usage de machines simples que l'ouvrier peut saboter mais de machines informatiques amenées à être piratées. Pensons aujourd'hui à notre utilisation permanente d'Internet, du moteur de recherches Google qui enregistre toutes nos opérations, de l'obligation implicite de posséder un compte en banque et une carte de crédit comme celle d'un téléphone portable, instruments qui permettent de nous localiser à tout instant. Mais, Deleuze le soulevait déjà en 1990, le changement n'est pas tant celui d'une technologie que du système capitaliste. Ce n'est plus un capitalisme de production de biens matériels réalisés dans une usine, mais un capitalisme de surproduction, où l'on achète des actions et vend des services[701]… Pour conclure, Deleuze constate que le nouvel enfermement est l'endettement, et que la misère des trois-quarts de la population mondiale permet de les garder à la merci du capitalisme. Vingt-cinq ans plus tard, le constat semble toujours valable.

Michael Hardt et Antonio Negri reprennent cette théorie dans leur ouvrage *Empire*, paru en 2000, destiné à analyser une nouvelle structure du pouvoir, souveraine et mondiale, qu'ils appellent l'Empire. Ils voient dans la société de contrôle la société dans « laquelle les mécanismes de maîtrise se font toujours plus "démocratiques", toujours plus immanents au champ social, diffusés dans le cerveau et dans le corps des citoyens »[702]. D'après eux, « les comportements d'intégration et d'exclusion sociale propres au pouvoir sont ainsi de plus en

[700] *Ibid.*

[701] Lorsque Deleuze écrit que « même l'art a quitté les milieux clos pour entrer dans les circuits ouverts de la banque »(*Ibid*., p. 245), nous ne pouvons nous empêcher de faire le lien avec la récente guerre judiciaire entre un ancien oligarque russe, Dmitri Rybolovlev, et le patron de Natural Le Coultre, Yves Bouvier. Ce dernier est à la tête d'une entreprise mondiale de transport et de stockage d'œuvres d'art ; il est aussi le plus important locataire de Ports-francs genevois, entrepôts où les œuvres sont conservées sans payer de taxes ni de droits de douanes. En 2015, l'homme d'affaire russe accuse le Suisse d'avoir surfacturé le prix d'œuvres d'art lors de transactions où il servait d'intermédiaire. Pour plus de détails, voir FAVRE, Alexis, BESSON, Sylvain, « Soupçonné d'escroquerie, le roi des Ports francs Yves Bouvier en garde à vue à Monaco », dans *Le Temps*, 26 février 2016, [http://www.letemps.ch/suisse/2015/02/26/soupconne-escroquerie-roi-ports-francs-yves-bouvier-garde-vue-monaco], page consultée le 12 décembre 2015.

[702] HARDT, Michael, NEGRI, Antonio, *Empire*, trad. D.-A. Canal, Exils Editeurs, Paris, 2000, p. 48.

plus intériorisés dans les sujets eux-mêmes »[703]. Les systèmes de communication et les réseaux d'information sont autant de machines qui dirigent les cerveaux et les corps « vers un état d'aliénation autonome »[704]. Les appareils de contrôle et de normalisation, aujourd'hui généralisés participent de nos modes de vie, animent de l'intérieur nos pratiques communes et quotidiennes et s'étendent bien au-delà des structures au travers de réseaux. Ce pouvoir, appelé d'après Foucault « biopouvoir », régit la vie sociale de l'intérieur et l'administre, en devenant une fonction vitale à tout individu.

L'artiste finlandaise Pilvi Takala met en lumière ces règles que nous avons intégrées, ces peurs qui régissent nos comportements. Elle est même, selon le critique Elena Filipovic, une « *rule breaker* »[705]. Sauf que les règles qu'elle transgresse ne sont jamais clairement énoncées ; ainsi son attitude est toujours apparemment inoffensive – ce qui lui permet de feindre la naïveté en cas de conflit. Elle n'est jamais hors la loi, mais toujours elle dérange et pointe avec justesse cette forme de contrôle intériorisé caractéristique de notre société. Ses actions sont réalisées sans convoquer de spectateur et sans annoncer leur statut artistique, mais leur degré de furtivité est relatif : en transgressant des conventions sociales sous-entendues, elle se fait remarquer et enclenche une série de réactions, même si ses gestes ne sont jamais spectaculaires. Les centres commerciaux sont un de ses lieux d'action préférés. Temples de la consommation s'il en est, ils sont la version contemporaine et démesurée des passages parisiens tels que décrits dans un guide de la capitale et repris par Benjamin dans son analyse de Paris au XIXème siècle :

> « Ces passages, nouvelle invention du luxe industriel, sont des galeries recouvertes de verre, lambrissées de marbre, qui traversent des blocs entiers d'immeubles dont les propriétaires se sont regroupés en vue de telles spéculations. De part et d'autre de ces galeries, qui reçoivent le jour d'en haut, s'alignent les boutiques

[703] *Ibid.*

[704] *Ibid.*, p. 49.

[705] FILIPOVIC, Elena, « Pilvi Takala », *ArtReview*, mars 2011, p. 94.

les plus élégantes, en sorte qu'un pareil passage est une ville, un monde en miniature. »[706]

Cette description pourrait s'appliquer aux centres commerciaux : lumière zénithale, murs de marbre, ils représentent souvent des blocs entiers dans la ville, quand ils ne sont pas en eux-mêmes des villes miniatures (avec les *malls* apparus aux États-Unis dans les années 1950). Ils s'inscrivent également dans la lignée des grands magasins tels qu'ils apparaissent dans les villes au XIXème siècle (pensons au Bon Marché, apparu en 1852). Lieux de concentration de marchandises à portée de main et de toutes les tentations, ces espaces clos sont particulièrement surveillés : caméras de surveillance et vigiles sont en permanence à l'affût, un peu comme dans une prison. Dans ce contexte de surveillance accrue, l'artiste va réaliser des actions furtives, telles que se promener durant une semaine avec un sac plastique transparent rempli de billets de banque parfaitement visibles (*Bag Lady*, 2006-2008) au sein du Arkaden Shopping Mall de la place Potsdamer à Berlin. Ne parlant pas l'allemand, elle bénéficie du doute que l'on peut accorder à l'étranger, non familier des codes qui régissent les comportements des citoyens d'une nation. De plus, transporter une grosse somme d'argent peut se justifier ; elle aurait changé de la monnaie étrangère contre des euros. Or, bien que se comportant comme une cliente modèle, essayant un pantalon ou un parfum, consommant un café, elle représente « tant une menace pour la sécurité qu'un sujet de protection »[707]. Aussi perturbe-t-elle l'atmosphère supposément rassurante du centre commercial : plusieurs vendeurs et vigiles lui proposent de changer de sac, une personne devient même très nerveuse. Takala pointe avec justesse combien l'ordre social est fragile, d'autant plus lorsque l'on expose de l'argent, objet sous « contrôle public intuitif et constant »[708]. Dans ce contexte, cela semble d'autant plus paradoxal que la valeur des marchandises exposées partout autour d'elle vaut bien plus que la somme exhibée dans son sac.

« Il n'est pas utile pour ma recherche d'annoncer à tout le monde que je suis une artiste. Dans mes premières œuvres […], mon intérêt se porte principalement sur

[706] Définition tirée d'un *Guide illustré de Paris*, citée par BENJAMIN, Walter, *Paris capitale du XIXème siècle* (1939), Allia, Paris, 2003, p. 12.

[707] (« […] both a security threat and a subject of protection […] ».), TAKALA, Pivli, « Bag Lady », [http://www.pilvitakala.com/baglady01.html], page consultée le 4 mai 2015. Nous traduisons.

[708] (« […] under constant intuitive public control […] »), *ibid.*

> les règles inexprimées dans différentes sociétés et environnements humains […]. Pour ramener ces règles inexprimées à la surface, je suis temporairement devenue une partie de la société que je voulais examiner. Ceci peut signifier être juste présente dans un espace (comme dans le centre commercial pour *Bag Lady*) ou imiter certaines apparences (comme dans *Event on Garnet Hill* où j'ai porté un uniforme d'écolière). »[709]

En agissant sans dévoiler le caractère artistique de ses actes, Takala touche directement les normes et peurs intériorisées des citoyens, observe les comportements que son action engendre, sans être protégée par des cadres artistiques qui signaleraient ses gestes comme étant de la fiction. Elle interfère de cette façon directement dans la réalité, génère des réponses au travers des différentes réactions, se soustrait au contrôle permanent caractéristique de notre environnement. Ne pas s'annoncer comme un être exceptionnel, un artiste en action mais faire *comme si*, comme un anonyme parmi la foule de chalands. Son action n'aurait pas eu la même portée avec un public convié ou l'accord du centre commercial. Afin d'être effective, elle devait être secrète et se fondre dans le défilé quotidien des consommateurs[710]. Nous l'avons dit, être furtif signifie échapper à une forme de reconnaissance, échapper aux radars, ne pas être perçu ; aussi pouvons nous avancer que la société de surveillance telle qu'elle se met en place au début du XIXème siècle est un des ressorts de l'action furtive dans le siècle suivant et celui d'aujourd'hui. Il faut attendre près d'un siècle avant que ces gestes de résistance soient intégrés à l'art, participant de l'« esthétique des gestes ordinaires »[711] comme de l'essor de la performance. Les artistes, en

[709] (« The actual act of art happens later when I reflect on the collected material of my interventions. The videos people see in a museum or gallery is my interpretation or rather: processing of my action. That way, I concentrate the content I want to talk about; this would be actually the moment where I should "admit" that I'm an artist. But then the situation in which people could want to know is long over. »), Id., entretien avec l'artiste, 30 mai 2015.

[710] Toutefois, elle répéta son geste pendant près d'une semaine ; aussi finit-elle par ne plus être furtive pour les travailleurs du centre commercial. Pour l'artiste d'ailleurs, son action était tellement subtile, « qu'elle gagna en force avec la répétition » : « Certaines personnes qui travaillaient dans le centre commercial m'ont ignorée le premier jour, mais elles ne pouvaient pas continuer à m'ignorer jour après jour. Les clients changeaient de jour en jour, quoique. […] Je suis retournée au centre commercial chaque jour jusqu'à ce que je considère avoir assez appris et que les réactions commencent à se répéter. » (« Some people who worked in the mall would ignore me the first day, but couldn't continue ignoring me day after day. The shoppers would change from day to day, though. […] I returned to the mall every day until I felt like I've learned enough and reactions start to repeat themselves. »), *ibid.*

[711] Voir FORMIS, Barbara, *Esthétique des gestes ordinaires dans l'art contemporain*, *op. cit.*

agissant en secret, tentent de faire sauter les contraintes du pouvoir, de s'en libérer, de ne pas être eux-mêmes le principe de leur assujettissement. Nul besoin alors de justification ni d'autorisation – tant que l'artiste se confond avec la masse, tant qu'il n'est pas perçu par cet œil où chaque individu est séparé. Plus largement, l'action furtive remet en question l'idéologie de liberté véhiculée par les sociétés démocratiques ou dites comme telles ; en effet, comment la liberté supposée des citoyens s'accorde-t-elle avec la surveillance ? Agir en secret permet de se dérober à la visibilité, de jouer dans l'angle mort du panoptique en étant vu, mais pas comme tel.

Revenons aux « Street Works ». Nous avons soulevé leur ambivalence ; comment concilier indiscernabilité dans la rue et exigence de reconnaissance du monde de l'art ? La qualité intrinsèque de l'action furtive pose le problème de sa visibilité artistique. S'il est possible de la voir, ce n'est que par hasard, sans en avoir vraiment conscience (à moins de connaître les artistes). L'accès aux « Street Works » est particulièrement complexe ; en 1969, parce qu'il fallait partir à leur recherche, les « chasser » (lorsque l'on était au courant), aujourd'hui, parce que non seulement ces travaux éphémères et contextuels ne peuvent être reproduits à l'identique mais aussi parce qu'ils n'ont pas toujours été documentés. Les artistes de l'action furtive se trouvent ainsi face à une véritable difficulté : comment donner une visibilité artistique à un acte imperceptible afin qu'il persiste au-delà de son effectuation et accède au statut d'œuvre ? Comment ne pas en contredire les présupposés ? Si les arts vivants soulèvent communément ce problème de documentation et de témoignage, les actions furtives l'augmentent : il est quasiment impossible de recueillir un témoignage du public puisque, par nature, ces œuvres passent inaperçues. De plus, leur documentation en simultané n'est pas aisée ; elle risque d'en annuler la furtivité.

Les « Street Works » sont emblématiques du paradoxe soulevé par ces œuvres ; en tentant de conjuguer des interventions discrètes, sans spectateur, en dehors de toute institution, mais en cherchant la reconnaissance du monde de l'art, les organisateurs se sont trouvés dans une impasse. S'ils ont tenté d'en sortir en explorant différentes options, ils ont fini par se résigner à un cadre institutionnel. Malgré cela, des artistes tels qu'Acconci ont continué à chercher à échapper à toute forme de visibilité, ne précisant pas le lieu ni le moment de leur intervention, afin de rester au plus proche du postulat de départ. Mais finalement, Acconci lui-même a ressenti le besoin de publier son activité, afin « d'entrer »

dans le monde de l'art auquel il semblait aspirer[712]. Toujours tendue entre furtivité et publicité, l'action furtive est animée par une contradiction interne. Quels en sont les paramètres ? Comment les artistes ont-ils cherché à résoudre ce paradoxe ?

[712] Nous y revenons p. 284.

DEUXIÈME PARTIE : ENTRE DISSIMULATION ET RÉVÉLATION. LE DEVENIR ŒUVRE DE L'ACTION FURTIVE.

« Il y a une contradiction absolue, mais c'est cela qui est agréable, introduire l'idée d'une contradiction. La notion de contradiction est une chose qui n'a jamais été assez exploitée. »[713]

I. Le Furtif bat-il son plein lors de sa révélation ?

L'acte furtif, par définition, échappe à toute forme de reconnaissance lorsqu'il a lieu. S'il est vu, il n'est pas reconnu comme un geste artistique. Son auteur adopte des gestes empruntés au quotidien qui ne dépareillent pas dans la foule urbaine. Rien ne les distingue. Indiscernable, secret, l'acte effectué par l'artiste pourrait être lu comme un forfait commis contre la société moderne. Il faudrait l'acuité du narrateur de *L'Homme des foules* pour deviner que l'individu qui déambule dans la rue détient un secret, pour reconnaître en lui le criminel ou les soubassements du génie… Comment les artistes permettent-ils à leur acte d'atteindre un statut artistique ? Il est fondamental de distinguer ici l'action furtive de son devenir œuvre, qui remet en question la furtivité de l'acte. Certains artistes ont révélé leur secret, confessé le « délit » afin qu'il intègre le champ de l'art. Car l'artiste qui agit furtivement se trouve dans une position ambivalente : il peut révéler son action furtive afin qu'elle accède au statut d'œuvre, mais il a également la possibilité de garder le secret.

Nous nous demanderons dans un premier temps si, à l'instar du secret, l'acte furtif ne doit pas, afin d'exister en tant que tel, être révélé – et par là perdre son caractère furtif. Nous étudierons alors la façon dont Acconci a rendu publiques ses filatures. Dans un second temps, nous nous pencherons sur la publication de *Divadlo* de l'artiste Jiří Kovanda. Cette action furtive, réalisée en 1976 de l'autre côté du rideau de fer, en Tchécoslovaquie, n'avait semble-t-il pas de possibilité d'être rendue publique – sinon secrètement. Enfin nous tenterons de

[713] DUCHAMP, Marcel, entretien avec Philippe Collin à la galerie Givaudan, Paris, 1967, [https://www.youtube.com/watch?v=zaGLM4pgN-0], page consultée le 10 juillet 2015.

définir ces publications et leur mode de fonctionnement. La révélation fait-elle partie intégrante de l'œuvre ?

A/ Le Choix entre dissimulation ou révélation

a) « Avoir découvert une conspiration / c'est presqu'une création / c'est un roman dont je détiens le dénouement »

Le secret est le propre du comploteur ; il est un outil afin de pouvoir agir en dépit des structures de pouvoir et rendre possibles des contenus qui ne pourraient l'être publiquement. L'artiste qui choisit de créer des œuvres furtives s'inscrit ainsi dans un principe d'opposition à la publicité. Pourtant, ne doit-il pas révéler son acte afin que celui-ci accède à une reconnaissance artistique ? Il se trouve dès lors dans une position ambivalente entre révélation et dissimulation. Baudelaire, témoin perspicace de la société moderne naissante, avait imaginé au milieu du XIXème siècle une nouvelle toute entière fondée sur le choix cornélien de la révélation ou de la dissimulation d'un secret. Ce texte se fonde sur l'hypothèse de la découverte, par le narrateur, d'une conspiration, et sur les interrogations que cela engendre : dénoncer le complot ou garder le secret ? Trahir ou se faire complice ? Dans une lettre datée de 1859 adressée à son éditeur Poulet-Malassis, Baudelaire en décrit le principe :

> « Enfin j'ai fait une *nouvelle* basée sur l'hypothèse : découverte d'une conspiration par un oisif qui la suit jusqu'à la veille de l'explosion, et qui alors tire à pile ou face pour savoir s'il la déclarera à la police. »[714]

Le personnage est un désœuvré qui se trouve tout à coup investi d'un pouvoir, et qui hésite à en faire usage. Ce texte est resté inabouti, mais l'on perçoit que le poète est travaillé par ce projet. En 1857 il avait annoncé, dans une lettre au ministre de l'Instruction publique,

[714] BAUDELAIRE, Charles, « Lettre à Poulet-Malassis, 13 juin 1859 », dans *Correspondances*, vol. I, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1973, p. 584.

avoir pour projet d'écrire un texte intitulé « Aperçu historique sur le Conspirateur et le Favori »[715]. Trente ans plus tard, Eugène Crepet publie un texte de Baudelaire qui présente une autre version du projet. Le conspirateur y est devenu un simple oisif :

> « Avoir découvert une conspiration.
>
> C'est presque une création.
>
> C'est un roman dont je tiens le dénouement.
>
> Je dispose de l'Empire.
>
> Alternative, hésitation.
>
> Pourquoi sauver l'Empire ?
>
> Pourquoi le détruire ?
>
> *Donc* Pile ou face. »[716]

Baudelaire utilise le *je* mais, ainsi que le remarque Pierre Pachet, c'est un *je* ambigu, dans lequel le poète et l'oisif se mêlent au conspirateur. Ici, comme dans ses poèmes, la nature de l'écrivain est duelle ; ce sont les deux faces de la même personne qui se dévoilent, tiraillée entre garder le secret et le confesser. Pachet relève que cette série de propositions placées à la suite les unes des autres se prête à plusieurs lectures. L'hésitation du « je » à devenir conspirateur ou favori se retrouve dans l'ambiguïté des termes employés. « Découvrir » c'est aussi bien pour le poète créer une histoire qu'être informé d'une conspiration. C'est une création tout comme une mise à nu. « Tenir » le dénouement c'est en connaître la fin, en accord avec la « philosophie de la composition » de Poe, qui veut que l'écrivain connaisse la solution du récit qu'il rédige. Mais c'est aussi détenir le pouvoir : « Je dispose de

[715] Id., « Lettre à Gustave Roland, 4 juin 1857 », dans *ibid.*, p. 405.

[716] Id., « Titres et canevas de romans et nouvelles », *Œuvres complètes*, vol. I, *op. cit.*, p. 595.

l'Empire »[717]. Le poète a ainsi le pouvoir de créer un roman tout comme celui de renverser l'État.

Pour Pachet, ce texte inabouti de Baudelaire nous plonge au cœur de sa pensée du monde moderne. En effet, ce qui intéresse particulièrement le poète n'est pas d'analyser la société « en termes de classes ou de conflits d'intérêts » mais comme lieu même « de renversements et de révélations »[718] :

> « Bien qu'il ne soit qu'une ébauche inaboutie, ou justement à cause de cela, de son caractère velléitaire et hésitant, ce texte nous place au cœur de la pensée de Baudelaire concernant ce qui est finalement pour lui la question politique et sociale centrale dans le monde moderne : celle des rapports de l'individu et du tout écrasant qui l'entoure et l'ignore. – Celui qui écrit cela est à la fois romancier, et conspirateur. »[719]

Nous retrouvons dans ce qu'écrit Pachet ce que nous avions avancé en première partie avec Poe, à savoir la solitude de l'homme dans la foule du monde moderne, où, pour reprendre les termes de Baudelaire, multitude et solitude sont des termes convertibles. L'individu se trouve particulièrement isolé dans la masse, renvoyé à son anonymat. Il renonce à sa subjectivité afin d'épouser la foule qui l'ignore, s'oublie pour partir à la recherche de lui-même, de sa face cachée. Ici, le « je » du poète s'entend aussi bien comme le conspirateur que comme le favori. Peut-être faut-il rappeler que ce texte est imaginé dix ans après 1848, date à laquelle, à la suite de la Révolution de février, Baudelaire adhère à la Société Républicaine Centrale de Blanqui, un club politique qui n'hésitait pas à revendiquer le recours à la violence. Si Baudelaire était plutôt jusque-là un témoin détaché des événements politiques, l'ivresse de la révolution de 1848 a eu raison de son flegme[720]. Mais il se bat surtout par instinct de révolte et de destruction ; il est lui-même obligé de vivre à la façon d'un criminel, poursuivi par ses

[717] *Ibid.*

[718] PACHET, Pierre, « La Pensée de Baudelaire », *Présence de la littérature*, 2010, [https://www.reseau-canope.fr/presence-litterature/dossiers-auteurs/baudelaire/la-pensee-de-baudelaire.html], page consultée le 5 avril 2014.

[719] *Ibid.*

[720] « Mon ivresse en 1848. / De quelle nature était cette ivresse ? / Goût de la vengeance. Plaisir naturel de la démolition. / Ivresse littéraire ; souvenir des lectures. », BAUDELAIRE, Charles, « Mon Cœur mis à nu », *op. cit.*, p. 679.

créanciers. Benjamin nous dit qu'entre 1842 et 1858, le poète a eu pas moins de 14 adresses successives à Paris. « Il se pouvait qu'il eût deux domiciles en même temps – mais les jours de loyer, il passait souvent la nuit ailleurs, chez des amis. »[721] Le poète trouve refuge dans les cafés et les cercles de lecture, cherche à fuir tout contrôle, à se dissimuler. Mais la conspiration dont le « je » – le narrateur du projet de roman de Baudelaire – a conscience est plus largement celle de la société entière à son encontre, qui exclut et entoure le poète à la fois. Se trouve mis en exergue à nouveau ici le rapport de l'individu à la masse qui l'ignore. Tout l'élan du poète-conspirateur désespérément isolé et lucide est porté par le désir de rompre « ce qui est perçu par lui comme la conspiration de toute une société qui l'encercle »[722]. Le poète se reconnaît dès lors dans les comploteurs de l'ombre, tous également victimes et bourreaux d'une société individualiste et disciplinaire, où règne la concurrence la plus violente. Découvrir une conspiration est ainsi une création ; l'individu prend le pouvoir, s'affirme en tant qu'artiste et comploteur, dénonciateur et poète. Il se trouve à la lisière de la dissimulation et de la révélation, à l'intersection entre « la communication ouverte »[723] – révéler au prince la conspiration – et le secret. Il fait de son lecteur le confident de cette hésitation entre sauver l'Empire ou le détruire. Le narrateur détient le sort de la nation entre ses mains. Son choix détermine l'avenir du prince, à moins que quelqu'un ne le dénonce avant. Si le secret est révélé, le prince aura quant à lui le choix d'ignorer le complot ou de le réprimer.

De même l'artiste qui réalise une action furtive crée une conspiration dont il est le seul à connaître le dénouement. Il œuvre en secret du monde de l'art, aidé en cela d'un ou plusieurs complices (pour prendre la photo ou filmer notamment, nous le verrons plus loin), et rejoint dès lors le narrateur de la nouvelle inachevée de Baudelaire : il a tout le loisir de taire ou de dénoncer le complot. Si le narrateur de Baudelaire n'a pas créé directement la conspiration ainsi que le fait l'artiste furtif, ce dernier se trouve cependant lui aussi face à un choix. Il peut opérer un renversement, garder la main sur la possibilité de la révélation. Pile ou face ?

[721] BENJAMIN, Walter, « Le Paris du Second Empire chez Baudelaire », *op. cit*., p. 74.

[722] *Ibid.*

[723] PACHET, Pierre, *Le premier venu, Baudelaire : solitude et complot*, Editions Denoël, 2009, p. 35.

L'action furtive se place en cela au centre de la question politique et sociale du monde moderne, dont le secret est indispensable à son bon fonctionnement (ainsi que nous l'avons suggéré avec Simmel). Cacher intentionnellement des contenus permet de les faire exister et, par là, contribue à influencer le monde « visible ». Mais, en se cachant du monde de l'art, l'action se place également au centre de la question artistique : l'artiste qui fait le choix d'agir furtivement semble se décharger des mécanismes habituels de légitimation propre au monde de l'art. Il agit en comploteur, cherche à s'approprier une situation dont il n'a pas la maîtrise[724] (la reconnaissance de son travail par les instances institutionnelles ou mercantiles). Il détient entre ses mains le sort de sa propre action, comme tout puissant. Alors que les artistes paraissent en permanence dépendre des structures de légitimation artistique, celui qui agit furtivement choisit lui-même les procédés de révélation de son action ; elle peut rester secrète, cachée, ou au contraire, être dévoilée, selon les conditions qu'il souhaite. Il se situe à l'intersection de deux sphères : celle tue, secrète, qui lui appartient, et celle publique. S'il prend la décision de la révéler, alors le champ de l'art a le choix de l'ignorer ou de le reconnaître, tout comme le prince de la nouvelle de Baudelaire. Mais à l'inverse du prince, qui reconnaît le complot en le réprimant, le monde de l'art donnera crédit à l'œuvre en la légitimant et en lui offrant une forme de visibilité. Si l'artiste furtif ne renverse pas le pouvoir, du moins influence-t-il le champ de l'art, amené à reconnaître des actes qui ont eu lieu sans son assentiment, à ses dépens.

b) Garder le secret : refuser le public

La nouvelle inaboutie de Baudelaire éclaire le secret d'un nouvel angle : celui qui détient un secret – le comploteur comme celui qui a découvert la conspiration – détient une forme de pouvoir, celui de changer par là le cours des choses. Concernant l'action furtive, tant que celle-ci reste secrète artistiquement, son adresse n'est pas le monde de l'art, mais la société où elle s'insère dans son ensemble. Si l'action existe, elle n'est cependant pas reconnue comme œuvre. Alors, pile ou face ? Révéler ou garder le secret ?

[724] Nous revenons sur cette notion p. 377.

Certains artistes ont choisi de garder le secret, tout en révélant qu'ils détiennent un secret. Ils n'en dévoilent pas le contenu, à l'instar de Baudelaire dans son projet de roman. Ainsi, grâce au secret qu'ils disent posséder, les artistes se placent dans une situation d'exception. En effet, nous dit Simmel, le secret « agit comme un charme dont la détermination est purement sociale, indépendant dans son principe du contenu qu'il protège »[725]. Artistes à part, investis du « charme » de ceux qui détiennent une information connue d'eux seuls, ils sont mystérieux, « essentiel[s] et important[s] »[726]. Exactement comme l'homme des foules, dont le cœur ne se laisse pas lire, ils intriguent et suscitent la curiosité. L'imagination de celui qui sait que l'autre détient un secret, bien qu'il n'en connaisse pas le contenu, contribue grandement à intensifier la valeur du secret ; l'homme a en effet tendance à idéaliser ce qu'il ne connaît pas. Ainsi, nous dit Simmel, l'homme accorde une attention soutenue au secret, alors qu'il n'aurait octroyé aucun intérêt au contenu de celui-ci s'il n'avait pas été dissimulé. Garder un secret et dire qu'on le détient est-il une façon de porter l'attention à soi ?

Le narrateur de la nouvelle de Baudelaire ne divulgue rien du complot qu'il aurait découvert. De même, certains artistes se situent à la lisière de la dissimulation et de la révélation : ils annoncent avoir réalisé des actions sans spectateur, mais refusent d'en dévoiler le contenu. Eduardo Costa[727], pour « Street Works III », se contente d'avertir de sa participation mais n'en révèle pas le contenu. Plus récemment, François Mazabraud[728] affirme avoir régulièrement réalisé des gestes dans l'espace public, sans inviter qui que ce soit à y assister, dans le secret le plus total. Mais il ne souhaite pas en donner le détail. Par conséquent, nous ne pouvons nous-même en dire plus. C'est son attitude qui devient objet

[725] SIMMEL, Georg, *Secret et sociétés secrètes*, *op. cit*., p. 43.

[726] « Tout ce qui est mystérieux est essentiel et important. » *Ibid*., p. 44.

[727] Né à Buenos Aires en 1940, il vit à New York.

[728] Artiste français né en 1982. Plus connu pour ses objets et installations relatifs au secret. *Zones d'ombre* (2011) par exemple, est constitué d'un ensemble de tables, traversées et reliées entre elles par des tiroirs de longueur différentes (jusqu'à 3 mètres). Les contours des tables reprennent la forme de paradis fiscaux, découpés dans des essences de bois différentes comme le bouleau, le hêtre ou le sycomore. Cette œuvre rappelle le principe des tables de notaire, sous lesquelles était dissimulé un tiroir pour permettre de faire passer les « dessous de table ».

d'analyse. Autre exemple en 2012, l'artiste Jean-Baptiste Farkas[729] a persuadé les commissaires de la Nuit Blanche parisienne d'annoncer l'activation de *La part de l'ombre (Service Glitch N° 35)*, soit un acte malintentionné dont les détails ne seront jamais divulgués. Nous n'en savons rien, si ce n'est les circonstances de sa réalisation.

Farkas se dit « prestataire de services ». Il a monté deux dispositifs collaboratifs : IKHÉA©SERVICES (1998) et Glitch, Beaucoup plus de moins ! (2002), deux « identités » qui proposent des services en lieu et place d'œuvres d'art. Ces services prennent la forme de « modes d'emploi » (pour reprendre les termes de l'artiste), à la façon de ceux qui accompagnent les meuble Ikea à monter soi-même. Sauf qu'ici, ce ne sont pas des meubles mais des services qui peuvent être commandés ou activés soi-même. L'artiste invite quiconque le souhaite à accomplir ou demander la réalisation de tâches décrites dans *Des modes d'emploi et des passages à l'acte*[730], « manuel » qui recense les modes d'emplois écrits entre 1999 et 2009. Ceux-ci s'offrent comme autant de programmes pour de futures actions furtives. Les actes qu'il propose d'accomplir ont en commun de devoir être réalisés en secret – avec l'aide de complices éventuellement – et se destinent souvent à soustraire ou détruire ce qui existe déjà : mettre hors d'usage un fragment d'habitat[731], ralentir la cadence d'un travail[732] ou encore mentir[733] ou désobéir[734]. Ainsi Farkas cherche à s'introduire dans la vie ordinaire et à créer des surgissements anormaux et pourtant parfaitement crédibles, afin dit-il, d'« opérer dans la vie ordinaire »[735].

> « L'art prestataire – tel que je le pratique au travers d'IKHÉA©SERVICES – désire agir sur le réel avant d'agir sur l'art. À l'œuvre marchandise belle et neutralisée,

[729] Artiste français prétendument né en 1962. Il n'a pas souhaité nous donner sa vraie date de naissance mais nous a confirmé que celle-ci, qui circule sur le net, n'est pas bonne.

[730] FARKAS, Jean-Baptiste, *Des Modes d'emploi et des passages à l'acte*, éd. Mix, Paris, 2010.

[731] Id., « Service n° 4, *L'Annulation d'espaces* » *: "Qui peut le plus peut le moins !"* », dans *ibid*., p. 40.

[732] Id., « Service n° 24, *Slowmo : "Le Ralentisseur"* », dans *ibid*, p. 86.

[733] Id., « Service n° 22, *Mentir* », dans *ibid*, p. 80.

[734] Id., « Service n° 20, *Désobéir* », dans *ibid*, p. 75.

[735] Id., « Introduction », *ibid.*, p. 10.

il oppose une méthode de travail à plusieurs, bâtie sur un imprévu radical. Son objectif : rompre l'enchaînement des actions efficaces. »[736]

En 2012, le commissaire de la Nuit Blanche, Laurent Lebon, souhaite inviter Farkas, mais les différentes activations proposées par l'artiste semblent impossibles, comme par exemple ouvrir le musée du Louvre au public, mais sans la Joconde (*Soustraire*[737]). Lebon a alors l'idée de réaliser une annulation d'espaces[738] le long des berges de la Seine. En effet, il souhaite rendre les quais piétons à l'occasion de l'événement, afin que le public puisse déambuler le long du fleuve, mais la Préfecture de Paris refuse obstinément. Présenter le projet comme un œuvre lui apparaît comme une idée parfaite pour passer outre le refus de la préfecture. Farkas se sent quelque peu instrumentalisé mais a pour principe de ne s'opposer à aucune activation de ses services, étant donné que chacun est libre de les activer. Il propose alors, afin de retourner la situation à son avantage, d'activer un autre service, *La Part de l'ombre*. « Dans le cadre d'une commande, accompagner la livraison d'un ouvrage d'une action malveillante qui troublera l'ordre auquel celui-ci se destine. »[739] Paradoxalement, alors qu'il était bien stipulé que l'action serait « malveillante », Lebon et le comité de Nuit Blanche ont accepté la proposition, et ce service a été annoncé dans la programmation[740]. Peut-être

[736] Id., cité par MOLLET-VIEVILLE, Ghislain, « Jean-Baptiste Farkas, IKHEA©SERVICES », [http://www.conceptual-art.net/ikheaservices.html], page consultée le 6 juillet 2015.

[737] Id., « Service n° 32, *Soustraire* ; enlever, retirer, retrancher, supprimer, ôter, effacer etc. sans avoir pour projet d'apporter ici ou là des améliorations. », dans *ibid*., p. 21.

[738] Id., « Service n° 4, *L'annulation d'espaces : "Qui peut le plus peut le moins !"*, Saisie temporaire d'un espace (physique ou virtuel) que l'on rendra impropre à l'usage », dans *ibid.*, p. 40.

[739] Id., « Service n° 35, *La Part de l'ombre : " Le supplément occulte de l'activité productrice !"* », dans *ibid.*, p. 111.

[740] « […] cette initiative ne rencontra aucune résistance, ce qui m'étonna en premier lieu, puisque le second service que je leur proposais exprimait tout de même l'idée que celui-ci consisterait en une action malveillante tournée contre le commanditaire (Lebon pour Nuit Blanche). La chose est d'autant plus intéressante que lorsque je reçus le contrat que je devais passer avec la Ville de Paris, sur celui-ci était clairement stipulé que l'artiste remplissant et signant ce document officiel s'engagerait à ne perpétrer aucun acte délictueux contre la manifestation ou la Ville de Paris et, je cite, s'engagerait "à ne pas porter atteinte à l'image de la Ville de Paris" (article 2), d'autre part "la ville de Paris a le droit de retirer de la manifestation à tout moment, temporairement ou définitivement, tout ou partie de l'œuvre, si sa présence risque de compromettre le bon déroulement de Nuit Blanche, ou de nuire à l'image de la Ville de Paris" et enfin "l'artiste reconnaît que la Ville de Paris [est] seul juge de l'opportunité d'un tel retrait, et renonce à réclamer une indemnisation quelconque" (article 6). Il s'avérait toutefois nécessaire de ne pas "s'avouer vainqueur ", en tentant de rester subtil. », Id., « La part de l'ombre, À propos d'une double activation & Plaidoyer en faveur des coups bas », non publié, 2012, p. 6.

peut-on lire ici la preuve que la force subversive de l'art est généralement considérée comme bien peu efficiente... Toujours est-il que personne n'a jamais rien su du contenu de cette activation, à ce jour restée secrète[741]. Motivée par de mauvaises intentions, elle se devait de l'être – et de le rester.

Cette œuvre de Farkas n'est pas sans faire écho aux propositions plus anciennes de réalisation d'œuvres secrètes de l'artiste américain Stephen Kaltenbach[742]. Ce dernier a en effet participé aux « Street Works » avec un travail nommé *Secret*[743]. Celui-ci a été si bien gardé que nous n'en connaissons pas la nature. La même année (1969), l'artiste est invité par l'artiste canadien Iain Baxter à faire une proposition artistique à la SSU Université. Kaltenbach demande 200 dollars pour créer une œuvre dont la nature ne sera pas divulguée. Mais ceci lui est refusé – l'argent de l'université doit être dépensé selon des canaux habituels et identifiables[744]. Cette réponse confirme une forme de rigidité institutionnelle, peu adaptée à la création contemporaine. Pour des raisons de traçabilité des dépenses, il est normal que l'université ne puisse verser de financement pour ce qu'elle ne peut identifier. Cette quadrature du cercle était probablement ce que Kaltenbach cherchait à dénoncer. Contrairement à Farkas, il s'est confronté au refus de l'institution de financer une œuvre dont elle ne pouvait connaître le contenu. Mais Farkas, en acceptant une proposition qui servait les intérêts de la Nuit Blanche (avec le « Service n° 4, *L'annulation d'espaces : Qui peut le plus peut le moins !* »), avait déjà fait la moitié du chemin en direction de l'institution, qui, quant à elle, se devait de faire l'autre moitié.

---

[741] « À l'heure actuelle encore, je me suis bien gardé de raconter à qui que ce soit ce que j'avais fait alors. C'est d'autant plus drôle que des bruits ont couru, dès que la nuit du 6 Octobre 2012 fut passée : il se serait agit d'une énorme panne d'électricité survenue à Châtelet-Les Halles vers 1h du matin (interrompant une œuvre vidéo visible depuis la rue des Bergers et installée dans le Chantier des Halles). Ou encore des multiples problèmes rencontrés ce soir là par les conducteurs de taxi, totalement furieux, qui avaient entendu parler d'un hurluberlu décidé à fermer les berges de Seine à l'occasion d'une des nuits les plus mouvementées de l'année, de la pure folie, et qui avait dressé d'autres pièges contre la profession. », *ibid.*, p. 7.

[742] Kaltenbach, artiste américain né en 1940, est notamment connu pour avoir réalisé en 1967 des *Times Capsules* – dont un est constitué d'un cylindre en acier inoxydable au contenu secret, sur lequel est inscrit « ouvrir après ma mort ».

[743] (« Other examples would be Stephen Kaltenbach's *Secret* work […] ».), PERREAULT, John,« Street Works », *Arts*, 7 février 1970, repris dans *In Plain Sight* (…), *op. cit.*, n. p.

[744] Cette histoire est relatée dans LIPPARD, Lucy, *Six Years* (…), *op. cit.*, p. 100.

L'artiste a donc gardé le secret ; ceci sous-entend d'annuler la publication de l'œuvre, son « rendu public » et, par extension, le spectateur – aspect bien paradoxal pour la Nuit Blanche, événement public où les œuvres doivent satisfaire un besoin de visibilité. L'absence de spectateur est revendiquée par Farkas, se réclamant d'une « pratique élitiste de l'art ». Celle-ci n'est surtout pas à entendre comme destinée à une classe minoritaire « d'élus », mais comme une tactique dont l'objectif est « d'échapper au régime de la visibilité imposé par le contexte de l'Industrie Culturelle et partant à rejeter toute intention didactique »[745]. Pour Farkas, le public n'est pas une condition indispensable à la réception de l'œuvre ; celle-ci peut n'être jamais perçue comme telle. Ne pas se soucier du public permet de privilégier l'action, en dépit des instances de diffusion, des interdictions et de sa reconnaissance comme œuvre. Entendue comme « malveillante », l'activation de *La part de l'ombre* doit être tenue secrète. L'artiste comploteur a ainsi le choix de révéler sa conspiration ou de garder le secret. La deuxième option a été choisie par Farkas ; si découvrir une conspiration est une création, garder un secret en est-il une également ? Nous ne connaissons pas le contenu du secret et n'avons que le loisir de croire l'artiste sur parole.

c) Révéler le secret : changer le pouvoir de main

Il est donc possible de connaître l'existence d'un secret sans avoir connaissance de son contenu. Le maître-chanteur par exemple détient son pouvoir en faisant savoir qu'il sait ce que les autres ne savent pas. Savoir que Farkas a réalisé une action sans en connaître la nature suffit à la faire exister. Toutefois, le contenu du secret n'existe socialement que lorsqu'il est révélé, c'est-à-dire lorsqu'il n'est plus secret. Cet axiome paradoxal est un des enseignements donnés par le philosophe et sémiologue français Louis Marin, dans son texte « Logique du secret » (1984). Il analyse longuement les mécanismes du secret et nous permet de mieux saisir comment ce paradoxe opère – pour ainsi éclairer celui propre à l'action furtive.

À l'origine, le mot « secret » désigne l'action de séparer ; est secret le contenu ou la substance qui a été mis à l'écart. Arnaud Levy, dans un article où il évalue l'étymologie et la

[745] FARKAS, Jean-Baptiste, « La Part de l'ombre (…) », dans *op. cit.*, p. 8.

sémantique du terme[746], rappelle que son origine date du XVIème siècle (auparavant était utilisé le mot *segret*). Emprunté au latin *secretus*[747], du verbe *secerno* qui signifie séparer, mettre à part, il véhicule l'idée de séparation et de tri. Or, rappelle Lévy, *se-cerno* est lui-même composé du verbe *cerno* (cribler, passer au crible) et du préfixe *se* indiquant la séparation, la mise de coté. Cribler n'est autre que l'opération de tamisage permettant de trier le bon grain du mauvais, mais le verbe voit son usage étendu à la notion de séparation, au sens propre comme au figuré. Ainsi, *cerno* donne « discerner », soit la séparation par l'intelligence (discerner le vrai du faux), quand *se-cerno* signifie « séparer », « mettre à part », et dérive vers « sécrétion » et « secret ». Cette mise à l'écart n'est-elle pas la résolution même du secret ? Si un individu est séparé d'un ensemble, discerné de la masse, comment peut-il rester dissimulé ? Marin, de son écriture poétique, le rappelle :

> « C'est quand le grain *était* mêlé à la balle, la pépite au sable, l'idée aux pensées, le génie aux médiocres que grain, pépite, idée, génies étaient secrets : c'est alors qu'ils étaient au secret : mélange, confusion, indistinction ; points aperçus, points apparus, singuliers, uniques dans le milieu des autres. Mais qui donc le savait, le voyait, le percevait alors ? Le paysan, le chercheur d'or, le penseur ?... non pas. »[748]

L'artiste qui réalise une action furtive passe inaperçu lorsqu'il est mêlé à la foule. Tel le poète baudelairien, il est exclu de la foule tout en y étant mêlé. Il est le scélérat qui dissimule le crime dans son propre cœur, qui se distingue par son génie mais que la masse ignore. D'un ensemble commun d'individus, l'un est abstrait ; toutefois, personne ne le sait, ne le voit ni ne le perçoit. Si nul individu n'a connaissance du crime qu'il a commis, le criminel peut se mêler à la cohue humaine, s'y cacher. Marin insiste à plusieurs reprises sur cet aspect : « […] tout se passe comme si, par un geste plus primitif, avait été introduite dans la foule de l'ensemble mêlé la chose singulière pour l'y cacher »[749], ou encore « […] la vraie

[746] LEVY, Arnaud, « Evaluation étymologique et sémantique du mot "secret" », *Nouvelle revue de psychanalyse*, « Du secret », n° 14, automne 1976.

[747] Le supin de *secernere*, *secretum* donnera aussi le verbe « sécréter », soit une forme particulière de diffusion, à l'inverse du secret.

[748] MARIN, Louis, « Logique du secret » (1984) dans *Lectures traversières*, Bibliothèque du collège international de philosophie, Albin Michel, Paris, 1992, p. 247.

[749] *Ibid*., p. 248.

opération du secret : dissimulation de l'unique par assimilation à tous les autres qui peuplent l'ensemble »[750]. La figure du poète baudelairien s'assimile à l'idée de secret chez Marin, tandis que l'artiste en action au sein de la masse passe inaperçu. Ce n'est qu'une fois le forfait révélé que la singularité de l'individu s'affirme. Il est alors discerné. *Discernere*. Il est reconnu, séparé de la masse, distingué – mis au banc de la société. Il n'est dès lors plus secret.

Surgit ici toute l'étendue du paradoxe : le contenu du secret n'existe qu'une fois dévoilé. Marin assène alors : « […] le secret ne se constitue tel que de sa disparition »[751]. Pour exister en tant que tel, le contenu du secret doit-être révélé ; il doit donc ne plus être secret. À cet instant le pouvoir change de main : soit le contenu est ignoré et n'a aucune conséquence, soit à l'opposé le prince réprime le complot ou le monde de l'art consacre une forme de légitimation.

Ce renversement du pouvoir est à l'œuvre dans une pièce d'Acconci ; *Pier 17*, aussi nommé *Untitled, (Project for Pier)*. En 1971, l'artiste dispose une annonce dans la galerie new-yorkaise John Gibson Gallery. Cette annonce doit sembler être là par hasard. Acconci propose de dévoiler un secret compromettant (pour lui) à quiconque viendrait à sa rencontre, de nuit, sur un quai abandonné entre West Street et Park Place, au bord de la rivière Hudson. Le rendez-vous est fixé à 1h du matin, toutes les nuits du 27 mars au 24 avril 1971. Le visiteur doit être seul. Aucune rencontre n'est photographiée ou filmée mais chaque visiteur a la liberté de créer la documentation qu'il souhaite et de l'utiliser comme il l'entend – jusqu'au chantage. Le pouvoir est intégralement remis aux mains du public, devenu confident et détenteur d'un secret de l'artiste. Acconci publie par la suite un compte rendu de cette expérience dans le numéro de la revue *Avalanche* (automne 1972) qui lui est consacré[752]. Il raconte : la première nuit, il attend, apeuré à l'idée d'entrer dans le bâtiment vide du quai, d'où il n'a pas une vue globale de la situation ; puis il est seul sur la jetée, aperçoit une lampe-torche qui se dirige vers lui. On crie son nom, il ne réagit pas. Finalement il est avec quelqu'un ; ils s'appuient contre le mur. Il parle d'une tromperie, de quelqu'un dont il a voulu la mort, constate qu'il n'a pas assez de secrets à révéler. Nous imaginons aisément la tension

[750] *Ibid.*

[751] *Ibid.*, p. 247.

[752] *Avalanche, « Vito Acconci »,* n° 6, automne 1972.

engendrée par la rencontre dans un tel espace, en pleine nuit, sur les quais malfamés de New York ; pour le curieux, l'attente de la révélation, le relâchement[753] lorsque celle-ci s'accomplit, la déception peut-être si le contenu n'est pas intéressant ou la satisfaction de partager un secret avec l'artiste… Pour le sociologue Simmel, tout n'est pas bon à dévoiler ; certains contenus doivent nécessairement rester secrets. Acconci, avec *Pier 17*, va à l'encontre de la nécessaire dissimulation ; en dévoilant ce qui est généralement tu, il teste les limites de l'interaction humaine, jusqu'à anticiper un retournement de pouvoir puisqu'il envisage la possibilité pour le visiteur d'utiliser ce qui a été dit contre l'artiste. Il inverse ainsi les polarités habituelles de savoir et de pouvoir : le public, détenteur d'un secret qu'il peut révéler, peut utiliser l'information compromettante à sa guise. Le spectateur est donc ici placé dans la position du prince de la nouvelle de Baudelaire[754]. Doit-il révéler ou non le complot ? Tout se joue à cet exact point de rupture qu'est la révélation ; les conséquences qui s'ensuivent, le potentiel renversement de pouvoir, la disparition pure et simple du secret présentent des enjeux primordiaux. Ces questions se posent dans les mêmes termes aux artistes qui réalisent des actions furtives. Doivent-ils ou non révéler leur acte ? Auprès de qui ? Comment ? L'épaisseur de la furtivité de leur acte ne pourrait-elle pas être évaluée en fonction de la longévité du secret, du temps passé avant sa révélation ? Lorsque l'artiste révèle son secret, il perd son pouvoir ; au public et au monde de l'art de juger de l'importance de sa révélation – ou de l'ignorer. Si dissimuler est une façon de s'investir d'une forme d'aura mystérieuse qui permet de susciter l'intérêt, révéler est au contraire une façon de relâcher la tension et de donner le pouvoir à l'autre. Quelles sont les conséquences de la publication du geste furtif ? Pour paraphraser Marin, serait-ce au moment où elle n'est plus furtive que, par le plus grand des paradoxes, l'action furtive « bat son plein »[755] ?

[753] « Il y a dans le secret une tension qui se relâche à l'instant de la révélation. », SIMMEL, Georg, *Secret* (…), *op. cit.*, p. 44.

[754] Toutefois, dans les comptes-rendus écrits par l'artiste suite à la réalisation de cette œuvre, Acconci s'est bien gardé de révéler que le succès de sa proposition a été tel qu'il en a annulé pour partie la réussite. En effet, nous apprenons dans une interview datant de 2013 que les gens faisaient la queue à l'entrée du ponton n°17 ! Si elle est essentielle à l'interaction sociale, la dissimulation permet dans ce cas précis d'assurer la postérité de l'œuvre. Quant à Vito Acconci, en ne relatant pas dans ses comptes rendus le véritable déroulement, il ne se départit pas totalement de son autorité sur le public…Voir à ce sujet la vidéo de janvier 2014 où l'artiste raconte la queue devant le quai, en attente de secrets, [http://www.youtube.com/watch?v=dbk-tnZqNyM], page consultée le 17 mais 2012.

[755] « C'est au moment où il n'y a plus de secret que le secret – si l'on peut dire – bat son plein […] », *ibid.*, p. 252.

Si certains artistes ont conservé leur secret, d'autres ont usé de multiples stratégies de publication et ont eu recours à de nombreuses formes et moyens de diffusion afin de révéler leurs actions furtives. Ce mode de fonctionnement, oscillant entre dissimulation et révélation, est le propre de ce type d'œuvre ; l'artiste agit en secret de l'art en vue de dévoiler son acte dans un second temps. Mais comment ?

d) Exemple : quel accès aux « Street Works » ?

Si nous sommes en mesure de décrire les actions furtives, c'est qu'elles nous ont été révélées. Or, en première partie de notre travail, nous avons longuement décrit les « Street Works ». Intéressons-nous alors à cet exemple historique afin de saisir comment nous y avons eu accès. Si l'on en croit Perreault, nombre de propositions sont passées parfaitement inaperçues. « Évidemment, il y a eu beaucoup d'œuvres que je n'ai pas vues ou n'ai pas comprises comme étant des œuvres »[756]. L'accès à celles-ci a été – et est toujours – particulièrement complexe. En 1969, lorsque l'on était au courant, il fallait aller au devant d'elles, sinon, on pouvait les croiser par hasard et ne se douter de rien ; mais aujourd'hui, quels éléments avons-nous à disposition, comment y avons-nous accès ? Travaux éphémères et contextuels, ils ne peuvent par essence être reproduits à l'identique. De plus, ils n'ont pas toujours été enregistrés ou documentés. Qu'en reste-t-il ? Comment les appréhender ?

Il nous faut effectuer un retour sur notre propre mode d'accès à ces œuvres, « nous », public tardif (45 ans nous séparent de la première manifestation) et spécialisé. Les comptes rendus détaillés donnés par Perreault dans ses articles publiés dans le journal *The Village Voice*, où il rédigeait de façon bimensuelle la section intitulée « Arts », ont fourni une source de première main. En tant que partie prenante de l'organisation des « Street Works », le statut de Perreault est particulier – il est spécialement au courant de ce qui se déroulait. Mais nous avons déjà spécifié qu'il n'a pas pour autant perçu toutes les propositions. Autre source importante : la publication de textes et de photographies par les artistes eux-mêmes dans un

[756] (« Obviously, there were many works that I either did not see or did not understand were works ».), PERREAULT, John, « Para-visual », *op. cit.*, p. 17. Nous traduisons.

supplément au numéro 6 de la revue *0 to 9*. Y sont présentés ce que les artistes ont choisi de rendre public, ainsi que la façon de le faire (dans les limites techniques du miméographe). Ce numéro, publié en juin 1969, marque également la fin de la revue. Aussi la documentation présentée se limite-t-elle aux trois premiers « Street Works ». Enfin, en 2008, Perreault, assisté de Judy Collishan (une de ses anciennes élèves aujourd'hui commissaire d'exposition), a organisé une exposition au THELAB à Belmar (États-Unis) : « In plain Sight: Street Works and Performances, 1968-1971 ». À cette occasion, a été réalisée une compilation de tous les documents nécessaires à leurs recherches, somme de photocopies de courriers, d'articles, de photographies, en partie issus des archives de Perreault. Réunis dans un classeur à spirale, l'ensemble est une source non négligeable d'informations. Toutefois, cette édition est confidentielle et, par le plus grand des paradoxes, le seul exemplaire auquel nous avons eu accès se trouve à la bibliothèque du MoMA – musée particulièrement visé par The Art Workers' coalition. Enfin, dernière source, les textes de la critique d'art Lucy Lippard, qui avait elle-même participé aux « Street Works ». Elle y fait allusion à plusieurs reprises et fournit quelques récits d'actions dans divers articles des années 1970.

Ainsi, nous nous fondons, pour analyser les « Street Works » et les actions furtives en général, uniquement sur les éléments qu'ont bien voulu retransmettre les organisateurs et les participants, mais rarement le public. Cette situation fréquente pose la question de la véridicité des témoignages. De plus, ces éléments doivent être diffusés – journal, publication d'artiste ou exposition institutionnelle, qu'importe –, ils doivent trouver un moyen d'accéder à un statut public. Or les artistes de « Street Works » n'ont pas tous publié dans la revue *0 to 9*. Rappelons que l'invitation pour « Street Works III » étant étendue à plus de 700 personnes, les récits et publications qui ont suivi sont loin d'être exhaustifs. Enfin, les publications sont forcément subjectives, partielles et incomplètes. Perreault, organisateur et participant, ne peut témoigner que des travaux qu'il a perçus, ou qui lui ont été contés *a posteriori*.

Ainsi, il est indispensable que l'intervention furtive soit revendiquée par son auteur pour être reconnue en tant qu'œuvre. Le doute persiste quand elle ne l'est pas. Dans l'article de *The Village Voice* du 27 mars 1969 qui relate le premier épisode, Perreault raconte avoir vu un cercle dessiné à la craie sur le trottoir. Plus tard, lors d'une fête, il apprend que cela a été réalisé par la critique et artiste Lucy Lippard. En tant que participante, elle souhaitait entourer à la craie tous les poètes rencontrés dans la rue, mais n'a croisé qu'Acconci. Le récit fait par son auteure, *a posteriori*, a permis à un des organisateurs d'avoir connaissance de l'œuvre.

Nous pouvons, quant à nous, douter de la véracité de la rencontre entre le cercle et Perreault. Peut-être que, dans son récit, il feint de l'avoir remarqué pour appuyer sa vision d'une rencontre fortuite et inattendue avec l'œuvre d'art ?

Toujours est-il que Perreault a probablement manqué nombre de propositions. *Contact Piece*, l'action déjà citée de Lippard nous permet de le concevoir. Cette intervention n'est pas racontée dans le *Village Voice,* ni publiée dans *0 to 9,* mais décrite par la critique d'art elle-même, dans un texte publié en 1976 :

> « Ma Contact Piece – qui se mêle à la foule, consiste à faire les choses suivantes à chaque pâté de maison : "Regardez fixement en l'air les sommets des bâtiments jusqu'à ce que d'autres le fassent aussi ; se tourner de temps en temps, regardez derrière-vous, brusquement : regardez toute personne venant vers vous droit dans les yeux aussi longtemps que possible ; quand quelqu'un vient vers vous et s'écarte pour éviter la collision, écartez-vous dans la même direction et gardez-la aussi longtemps que possible ; parlez à une personne comme si vous la connaissiez bien ; marchez dans les pas de la personne à côté de vous." »[757]

Cette série de propositions parfaitement furtives est particulièrement intéressante car elle reste indétectable comme œuvre quelque soit le public, le passant non prévenu comme un ami de la critique d'art, tel que Perreault lui-même. Il est impossible d'en faire le récit si l'auteur ne le raconte pas. De même, nous pouvons douter de la véracité de sa réalisation. Perreault, dans l'article du 1er mai 1969 de *Village Voice*, reconnaît d'ailleurs qu'il n'a pas pu

[757] (« My *Contact Piece* – merging with the crowds and doing the following things one time per block : "Stare up at the tops of buildings until other do so too; turn now and then, look behind you, abruptly: look everyone coming toward you straight in the eye for as long as possible; when someone is coming at you and swerves to avoid collision, swerve in the same direction and keep it up as long as possible; speak to one person as though you knew him or her well; walk in step with people beside you." Stare up at the tops of buildings until other do so too; turn now and then, look behind you, abruptly: look everyone coming toward you straight in the eye for as long as possible; when someone is coming at you and swerves to avoid collision, swerve in the same direction and keep it up as long as possible; speak to one person as though you knew him or her well; walk in step with people beside you." »), LIPPARD, Lucy, « The geography of Street Time (…) », *op. cit.,* p. 183. Nous traduisons.

suivre tout ce qui se déroulait lors de « Street Works II » et s'excuse de ne sûrement pas faire le récit de la moitié de ce qui s'était passé[758].

Aussi, si les œuvres passent totalement inaperçues puis restent secrètes, elles voient leur réception réduite à la rencontre fortuite d'un geste ordinaire. Or, ainsi que nous le verrons dans notre troisième partie, la réception d'une œuvre contribue à sa production. Comment les artistes ont-ils dévoilé leurs actions furtives afin que celles-ci rencontrent un public – quitte à perdre leur caractère furtif ? Quelles stratégies ont-ils adoptées, quelles formes ont-ils produites ?

B/ Une Révélation écrite et privée : « la pièce suivante » d'Acconci

a) « A Follow Up to Following Piece »

Le problème de l'intelligibilité des actions accomplies durant les « Street Works » s'est très vite posé à tous les artistes. En 1970, dans un article du *Village Voice* entièrement consacré à ces événements, Perreault décrit la diversité des propositions ; certains travaux réalisés étaient visibles, d'autres invisibles, certains s'adressaient directement aux passants dans la rue quand d'autres nécessitaient une connaissance ultérieure.

> « Différentes sortes de Street Works peuvent déjà être distingués. […] Quelques Street Works visent directement l'homme de la rue et n'exigent aucune sorte de connaissance préalable de la situation. […] D'autres Street Works dépendent d'une connaissance préalable ou d'un compte rendu postérieur de l'activité spécifique. Un exemple de ceci serait *Activity Situation Using Streets, Traveling, Following,*

[758] « Il était impossible pour moi de suivre tout ce qui se passait. » (« It was impossible for me to keep track of everything that was going on. ») Plus loin : « Le susdit n'est probablement même pas la moitié de ce qui s'est réellement passé et je présente mes excuses à tous les artistes que j'ai manqués. » (« The above is probably not even half of what actually happened, and I offer my apologies to all the artists that I missed. »), PERREAULT, John, « Free Art », *op. cit.*, p. 14-15. Nous traduisons.

Changing Location d'Acconci pour laquelle il a choisi une personne chaque jour et l'a suivie jusqu'à ce qu'elle soit entrée dans un lieu privé comme une maison ou un bureau. »[759]

Perreault décrit ici *Following Piece* mais se trompe de nom pour cette action intitulée à l'origine *A situation using streets, travelling, following*[760]. Toutefois, il soulève une vraie question. Car si une filature réussie se doit d'être intrinsèquement furtive, en tant qu'activité artistique, peut-elle rester cachée ? Afin de répondre à ces questions, penchons-nous à nouveau sur *Following Piece*. En tant que première œuvre (à notre connaissance) se revendiquant explicitement comme ne devant pas être perçue comme telle, elle pose très directement les questions de son accessibilité. Acconci a opté pour des méthodes qui en font presque un cas d'école.

Le paradoxe entre dissimulation et révélation de la filature anime bien évidemment Acconci qui, rétrospectivement, analyse ainsi la situation dans laquelle il se trouvait avec *Following Piece* :

> « Soit la performance se mélangeait au décor et elle était alors à peine remarquée ; soit elle était tellement extraite de son environnement que l'acteur pouvait faire figure de délinquant ou de cinglé. Dans l'un et l'autre cas, la performance recherchait la lumière. »[761]

Pour qu'il ne fasse pas figure de « cinglé » et reste le fou anonyme qui suit les new-yorkais dans la rue, l'activité secrète d'Acconci doit fatalement être révélée, décrite, racontée.

---

[759] [« Several different kinds of Street Works can already be distinguished. There are visible and invisible Street Works. Some Street Works are aimed directly at the man in the street and do not require any special fore-knowledge of the situation. […] Other Street Works depend upon a fore-knowledge or a later report of a specific activity. An example of this would be Acconci's *Activity Situation Using Streets, Traveling, Following, Changing Location*, in which he chose one person each day and followed him until he entered a private place such as a home or an office. »], PERREAULT, John, « Street Works », *Arts*, février 1970, reproduit dans *In Plain Sight* (…), *op. cit.*, n. p. Nous traduisons.

[760] *Une Situation qui utilise les rues, le voyage, la poursuite*. Nous traduisons.

[761] ACCONCI, Vito, « "Performance" (…) », *op. cit*., p. 46.

L'artiste a besoin de la reconnaissance d'un public. Il n'est alors pas surprenant de constater qu'il y a eu « *a follow up to following piece* »[762] : une suite à la filature.

Aujourd'hui, *Following Piece* est une œuvre extrêmement célèbre ; la série des photographies montrant l'artiste en filature est devenue presqu'un symbole de l'art alternatif de la fin des *sixties*. Or ces photos sont réalisées en 1970 – nous y reviendrons. Bien moins connu, voire délibérément occulté, est le procédé premier qui a été créé par Acconci. Mentionné très brièvement dans le catalogue de la rétrospective consacrée à l'artiste au musée de Chicago, organisée en 1980, la légende des photographies signale :

> « Le mois suivant, il y a eu une suite à *Following Piece* : chaque jour, une lettre est envoyée à une personne différente, quelque part aux États-Unis – chaque lettre décrit les détails particuliers de l'épisode de filature qui est arrivé ce jour-là, un mois auparavant. Un mois après cela, il y a un suivi au suivi : chaque jour une lettre est envoyée à une personne différente, à l'extérieur du pays – chaque lettre décrit l'épisode suivant qui est arrivé ce jour-là, deux mois auparavant. »[763]

Cette légende nous apprend qu'Acconci, clamant qu'il n'était plus ni écrivain ni poète, continuait à utiliser l'écriture afin de rendre publique son activité. Au travers de comptes rendus dactylographiés, il relate les détails de l'épisode qui s'est produit un mois plus tôt exactement. Ce n'est qu'en 2006, avec la parution de *Diary of a Body* – compilation de tous les travaux réalisés par Acconci de 1969 à 1973 – que l'on rencontre la totalité de ces lettres, jamais publiées auparavant. L'ensemble s'intitule *Private Pieces*[764] – titre particulièrement ambigu pour nommer un procédé de révélation d'une action furtive.

Nous comprenons alors qu'il y a une erreur dans la légende de 1980 : trois types d'envois ont été effectués à la suite de *Following Piece*. Chaque jour, durant le mois qui suit

---

[762] Id., *Vito Acconci A retrospective: 1969 to 1980*, *op. cit.*, p. 13.

[763] (« The next month, there's a follow-up to the FOLLOWING PIECE : each day, a letter is sent to a different person, somewhere in the United States – each letter describes the particular details of the following episode that occurred on that day, one month before. A month after that, there is a follow-up to the follow-up: each day a letter is sent to a different person, outside the country – each letter describes the following episode that occurred on that day, two months before. »), *ibid.*, Nous traduisons.

[764] *Pièces privées*. Nous traduisons.

la filature, l'artiste a envoyé un compte rendu de la filature à une personnalité new-yorkaise différente (*City series*). Un des rares exemplaires conservé dans une institution publique est aujourd'hui au MoMA : *Private Piece for Seth Siegelaub*. Sur une feuille blanche de format standard américain (21,6 x 27,9 cm) sont inscrits à la machine à écrire le titre de la pièce (*Private Piece for Seth Siegelaub*), la date de l'envoi (22 novembre 1969), le titre de l'action (soit originellement *A situation using street, travelling, following*), ainsi que le protocole de *Following Piece*, que nous avons déjà mentionné. Puis la filature du 22 octobre 1969 y est décrite dans son intégralité :

> « 15h20 ; 23ème rue et 3ème Avenue, angle nord est.
>
> Homme en costume brun ; il marche vers la 23ème rue.
>
> À 15h30, il monte dans le métro direction centre ville.
>
> À 15h31, il descend à l'arrêt de la 14ème rue.
>
> À 15h35, il monte à bord du métro direction Utica Avenue.
>
> À 16h16, il descend à l'arrêt rue Nevis, Brooklyn.
>
> À 16h22, il monte dans le métro direction Flatbush Avenue.
>
> À 16h42, il descend du métro Flatbush Avenue, Brooklyn, et marche vers le nord, sur l'avenue Nostrand.
>
> À 16h45, il entre dans un immeuble d'appartements, 2019 Avenue Nostrand. »[765]

Ces phrases se présentent comme le catalogue lapidaire des activités motrices de la personne suivie et décrivent factuellement le sujet humain dans son environnement (l'heure et les lieux sont donnés), telles des tentatives objectives de circonscrire la filature.

[765] (« 3:20 PM; 23rd St. & 3rd Ave., northeast corner./ Man in brown suit; he walks west on 23rd St. / At 3:30 PM, he boards downtown local. / At 3:31 PM, he gets off at 14th St. / At 3:35 PM, he board Utica Ave. train. / At 4:16 PM, he gets off at Nevis St., Brooklyn. / At 4:22 PM, he board Flatbush Ave. train. / At 4:42 PM, he gets off at Flatbush Ave., Brooklyn, and walks north on Nostrand Ave. / At 4:45 PM, he enters apartment building, 2019 Nostrand Ave. »), ACCONCI, Vito, *Private Piece for Seth Siegelaub (city series)*, 22 novembre 1969, 21.6 x 27.9 cm. Œuvre conservée au MoMA. Nous traduisons.

En décembre 1969, le même procédé d'envoi a été appliqué, étendu au pays entier (« *Nation » series*). Sur une feuille blanche, la référence à la lettre envoyée en novembre est inscrite, ainsi que l'épisode accompli en octobre. En janvier 1970, Acconci étend sa méthode au monde entier : « *World » series*. *Private Piece for David Askevold*[766] est un autre rare exemple conservé dans une institution (ici la Bibliothèque du Musée des Beaux-arts du Canada). En guise d'en tête, le titre est accompagné de l'expression « *"world" series* », puis :

> « Suivi d'une réactivation d'une réactivation d'une situation d'activité utilisant la rue, les voyages, la filature, le changement de position, "le fait d'aller partout où on veut aller" »[767].

Le protocole général de *Following Piece* est ensuite décrit, suivi de quatre dates :

« 4 octobre 1969 [description de la filature, ndlr]

4 novembre : l'activité particulière est réactivée pour Robert Barry (*"city" series*).

4 décembre : L'activité particulière et sa réactivation précédente sont réactivées pour Robert Ashley ("nation" series).

4 janvier 1970 : l'activité et ses deux réactivations précédentes sont réactivées pour David Askevold. »[768]

Ces lettres nous révèlent le caractère systématique et organisé d'Acconci, qui catégorise ses envois : titre, date, description y sont minutieusement inscrits, ainsi que leur classification (*« city » series* etc.). Elles relèvent toujours d'une logique de déploiement (de la ville, au pays, au monde entier) et forment un ensemble qui conjugue distance temporelle (la date d'envoi est de plus en plus éloignée de l'activité « originelle » du mois d'octobre 1969) et distance spatiale (entre New York et le lieu de réception de la lettre). Il n'est jamais

---

[766] *Private Piece for David Askevold*, 1970. Feuille de papier. 28 x 21.6 cm. Musée des Beaux-Arts du Canada. Art Metropole Coll. Acconci artist box, #4104.

[767] (« Follow-up to a re-activation of a re-activation of an activity situation using streets, travelling, following, changing location, "going wherever you go"»). ACCONCI, Vito, *Private Piece for David Askevold*, *op. cit*.

[768] Voir *Private Piece for David Askevold*.

question de ressenti, d'interprétation ou d'expérience intime. Très factuelles, ces lettres présentent plutôt un paradigme de filature, tendent vers le général, rappelant l'idée précise qu'avait Acconci d'atteindre une situation archétypale, de quitter sa subjectivité. Elles sont également identiques à des rapports professionnels de compte rendus de policiers ou de détective privés – voire de criminels, comme le Zodiaque, sur lequel nous reviendrons[769].

Enfin, l'artiste nomme ses lettres des « réactivations d'une situation ». En anglais, *reactivation* désigne le fait de rendre quelque chose *à nouveau* actif ou fonctionnel. Si ce n'est pas une répétition pure de sa filature dans la rue (l'artiste ne retourne pas dans la rue pour la reproduire), le choix de cette terminologie induit toutefois l'idée d'une répétition, en vue de rendre la chose effective. Nous étudierons cette idée plus loin[770], mais, en rendant publique de façon individuelle son œuvre, auprès d'une personne différente à chaque fois, Acconci garde le pouvoir sur son œuvre, qui ne lui échappe pas.

Si Acconci semble choisir les personnes à filer par hasard, ce n'est absolument pas le cas des destinataires de ses lettres. Prenons par exemple les trois hommes mentionnés dans *Private Piece for David Askevold* : tous avaient un rôle important au sein du monde de l'art nord américain. Askevold était artiste et professeur depuis 1968 au Nova Scotia College of Art and Design d'Halifax (Nouvelle Ecosse, Canada)[771], Robert Ashley avait fondé le festival annuel ONCE dédié aux art vivants à Ann Arbor (1961 - 1969), avant de diriger le Center for Contemporary Music au Mills College (Oakland), tandis que Robert Barry était un des représentants majeurs de l'art conceptuel new-yorkais. Acconci ne les connaissait pas personnellement mais seulement via leur réputation dans le champ de l'art[772] ; il les a choisis comme destinataires de ses lettres en fonction de leur renommée publique.

[769] Nous revenons sur ce tueur en série p. 420.

[770] Nous revenons sur la notion de répétition p. 372.

[771] Il avait fondé la Project Class où des artistes souvent issus de la sphère conceptuelle étaient invités à proposer une œuvre à réaliser, compléter, ou produire avec les étudiants.

[772] (« I did not know personally all the people but I did know of the people. There were all people who I knew, sometimes from very far. »), « Je ne connaissais pas toutes ces personnes personnellement mais j'en avais connaissance. C'était tous des gens que je connaissais, parfois de très loin. », ACCONCI, Vito, entretien avec l'artiste, *op. cit.*. Nous traduisons.

Ces comptes rendus ne se contentent pas de décrire le déplacement effectué un mois plus tôt ; ils comprennent une adresse à un individu en particulier. Chaque envoi est dédié à une personne. Quant à l'en-tête de la lettre (*Private piece for*…), il est polysémique ; « *private piece* » peut être compris comme « propriété privée », tandis que le mot « *piece* » (« pièce »), employé également pour « *piece of art* » (« œuvre d'art »), désigne la lettre comme une œuvre. Or elle permet au sujet à qui elle est adressée de prendre connaissance de la filature passée, réalisée dans l'ignorance d'une grande part du monde de l'art – bien qu'elle ait été annoncée sur l'affiche de « Street Works IV ». Certains sous-entendus de Perreault laissent en effet croire que cette manifestation n'a pas eu un immense succès : ce sont surtout des amis et des étudiants qui sont venus au vernissage. En utilisant le terme « pièce », Acconci place explicitement son travail dans le champ des arts et la revendique auprès de personnalités du monde de l'art. Il dévoile sa filature comme une activité artistique, publiquement, comme l'assassin reconnaît son crime auprès de la police. Quelles ont été les réactions des personnes à qui étaient adressées ces missives ?

> « Ma réaction, mis à part le fait d'être extrêmement flatté que quelqu'un me consacre une œuvre d'art, fut une colère douce contre ce que je pris comme de la cruauté gratuite de la part d'Acconci. »[773]

Ce témoignage du critique d'art David Bourdon prouve que recevoir ces lettres personnifiées, même d'un jeune artiste inconnu, confortait les destinataires dans leur rôle au sein du monde de l'art. Ces lettres s'adressent en effet à eux de manière confidentielle, affirmant leur statut social privilégié. Cela est d'autant plus vrai pour les « "World" series », où le dernier destinataire peut se comparer au deux précédents ; il appartient au même groupe professionnel. De plus, il ne peut qu'être doublement flatté que son rôle au sein de l'art soit reconnu internationalement, lui qui, probablement, ne connaît pas le jeune Acconci. Une communauté de destinataires reconnus pour leur statut social et leur importance dans le champ de l'art est ainsi formée par ces missives et nous ne pouvons nous empêcher d'y voir là une stratégie d'Acconci afin d'appartenir lui aussi à ce monde. Bien entendu, nous pouvons imaginer que ces envois n'ont pas manqué de laisser la plupart indifférents, voire de les

[773] (« My reaction, aside from feeling intensely flattered that anyone would dedicate an artwork to me, was mild rage at what I took to be Acconci's gratuitous cruelty. »), BOURDON, David, « An eccentric Body of Art » (1973), *The Art of Performance: A Critical Anthology*, (éd. Gregory Battcock ; Robert Nickas, New York, 1984), ubuedition, 2010, [http://roblafrenais.info/wp-content/uploads/2014/11/Battcock_The-Art-of-Performance_1984.pdf], p. 98. Nous traduisons.

importuner – le témoignage de Bourdon est donné *a posteriori*, lorsqu'Acconci est connu, et cette situation a sûrement influencé son discours.

Notons néanmoins que cette méthode de revendication porta ses fruits : le Nova Scotia College of Art and Design d'Halifax, où David Askevold est professeur, présente un an plus tard une des toutes premières expositions personnelles de l'artiste : « Accessibilities »[774]. Acconci est ensuite invité dans cette même école à faire plusieurs *workshops* au sein de l'atelier de lithographie dirigé par Jack Lemon[775]. Il est même chargé durant 6 semaines de la classe d'Askevold, lorsque ce dernier voyage en Europe pour des expositions[776].

Un compte rendu de la série « *city* » a été envoyé également au critique d'art new-yorkais Willoughby Sharp, fondateur de la revue *Avalanche*. Il y est noté le rapport détaillé de la filature du 21 octobre 1969, où Acconci suit une femme dans une robe blanche, de Midtown à Brooklyn. Une interview filmée[777] de l'artiste, réalisée par Sharp en 1973, constitue un rare témoignage d'un destinataire des *Private Pieces*. À travers des nuages de fumée de cigarette, Acconci, poussé par les questions du critique d'art, explique pourquoi il a adressé une de ces lettres à Sharp. Il avoue qu'en sélectionnant ses destinataires selon des critères élitistes d'appartenance au monde de l'art, il espère que sa filature soit reconnue artistiquement. En effet assure-t-il, le « monde de l'art » serait le seul contexte où, d'après lui, ce type de travaux peut être révélé, avoir une place. Cette stratégie d'apparition est efficace dans ce cas également puisqu'un numéro entier d'*Avalanche* est consacré à l'artiste en 1972[778].

---

[774] En décembre 1970, dans l'espace d'exposition de l'école, La Mezzanine. Voir TOWNSEND, Charlotte, « Charlotte Townsend on Vito Acconci » dans KENNEDY, Garry Neill, *The Last Art College, Nova Scotia College of Art and Design, 1969-1978*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2012, p. 72.

[775] Il y réalisa des lithographies bicolores tirées à 50 exemplaires [*Trademarks* en février 1971, *Kiss off* en juin 1971, *Touchstone (for V.L.)* en juin 1972]. Voir *ibid.*, p. 83, 106, 171.

[776] Cet épisode est raconté par Tony Oursler, dans OURSLER, Tony, « In the Weave or Reason », *Art Forum*, été 2008, p. 69, mais également par Askevold lui-même dans ASKEVOLD, David, « The Project Class: History », dans *ibid*., p. 13.

[777] SHARP, Willoughby, « Willoughby Sharp Videoviews Vito Acconci » (1973), [http://www.ubu.com/film/acconci_sharp.html], page consultée le 14 octobre 2013.

[778] Il est intéressant de constater qu'aujourd'hui Acconci s'en défend. Lorsque nous lui avons posé la question s'il souhaitait intégrer le monde de l'art en s'adressant à des personnes reconnues dans cette sphère là, Acconci nous a répondu : « J'étais à

Enfin, en s'adressant à des personnalités du monde des « arts plastiques » (« *visual arts* ») et non de la littérature, Acconci fait un choix crucial pour révéler une œuvre qu'il présente *a posteriori* comme l'événement inaugural de son abandon de la poésie au profit de l'art. Toutefois, avec la série *Private Pieces*, Acconci ne quitte pas véritablement le champ de la page ni ne saute directement dans la rue ; *Following Piece* se situe précisément à un instant charnière de ce changement de la page à l'art.

b) Des Mots à l'action, puis retour aux mots

Les procédés de révélation des « activités » furtives d'Acconci se sont deployés, en premier lieu, au travers de mots. Le changement d'orientation de son travail, de la poésie aux « arts visuels », n'a pas été brutal, comme l'artiste le reconnaît dans le texte d'introduction de la réédition de la revue *0 to 9* (2006). Il y fait mine de ne pas se souvenir avoir été publié dans le dernier numéro de la revue, paru en juin 1969, alors qu'il clamait déjà ne plus être écrivain :

> « Le numéro 6 de *0 to 9* : je ne sais pas ce qu'il y a dedans – j'espère que je n'y étais pas, cela rendrait mon passage de la poésie à l'art plus simple, plus propre (comme Flaubert et non comme Faulkner). J'ai le supplément du numéro 6 : "Street Works" : j'y suis, tout comme Bernadette, avec plus de mots sur la page que tous les autres – elle gardait son territoire, alors que le mien était en train de me glisser sous les pieds ; je glissais (mais je ne sautais pas) d'un champ à l'autre. […] et moi non plus, je ne voulais plus de *0 to 9*, je n'étais plus un écrivain (je me le répétais à moi-même, et à tout le monde – pourquoi est-ce que j'insiste autant ?). Ou peut-être que le numéro 6

peine dans le monde de l'art. Et heureusement j'ai pris un autre chemin que celui du monde de l'art. », (« I was barely in the art world. And I luckily take myself away from the art world. »), ACCONCI, Vito, entretien avec l'artiste, *op. cit*., Nous traduisons. Nous y revenons p. 284.

était le dernier puisque *0 to 9* avait atteint la rue, il ne pouvait revenir sur la page et jouer selon les règles. »[779]

Le début du discours d'Acconci est ambivalent ; son travail est effectivement publié dans le numéro. Il paraît l'avoir oublié, bien qu'il ait été le fondateur et directeur de la revue. Dans ce texte, « CONTACTS / CONTEXTES (CADRE DE RÉFÉRENCES) : dix pages en lisant le thésaurus Roget », il développe, sur dix pages, une série de 105 mots suivis de leur définition, d'« existence », à « insanité » en passant par « action », « inactivité », « non-existence », « multitude »[780]… Chaque définition renvoie à un autre terme qui est lui-même défini et ainsi de suite. Si nous en croyons le titre donné à ces pages (titre seulement mentionné dans le sommaire du numéro de la revue), ces écrits sont autant de notes prises le long de sa lecture du Thésaurus – liste de synonymes établie par Peter Mark Roget. Comme le remarque Pauline Chevalier[781], dans ce texte, l'artiste erre, flâne à l'intérieur du dictionnaire. Or près de quarante ans plus tard, il fait mine d'être surpris : « J'ai le numéro 6. J'y suis. ». Il reconnaît qu'il a rempli des pages entières de mots et qu'il n'a pas « sauté » hors de la feuille directement dans la rue, mais plutôt qu'il a « glissé », insidieusement, de la poésie à l'activité, de la page à la rue.

Les définitions qu'il développe dans ce « cadre de référence » ne sont pas des comptes rendus de ses activités mais plutôt des outils qui encadrent et engagent l'action : ces mots ont été employés, « activés » physiquement par l'artiste dans ses activités. En effet, lors des différentes occurrences des « Street Works », Acconci a réalisé des interventions réunies

[779] [« *0 to 9* Number 6: I don't know what's in it - I hope I wasn't in it, that would make my shift from poetry to art simpler, neater (just like Flaubert, not like Faulkner). I have the *0 to 9* number 6 supplement, Street Works; I'm in that, and so is Bernadette, with more words on a page than anyone else - she was holding her ground, while my ground was slipping out from under me; I was slipping (not jumping) into another field. […] and neither did I, I didn't want *0 to 9* anymore, I wasn't a writer anymore (I kept saying to myself, and to everyone else – why did I insist so much?). Or maybe Number 6 was the last because, once *0 to 9* had hit the streets, it couldn't go back to the page, and play by the book. »], Id., « 10 (A Late Introduction to *0 To 9*) », dans *0 to 9* (…), *op. cit.*, p. 11, p. 63-64. Nous traduisons.

[780] « existence », « insanity », « action », « inactivity », « non-existence », « multitude », Id., « *CONTACTS / CONTEXTS (FRAME OF REFERENCES) : ten pages of reading Roget's Thesaurus (NY, ST martin's Press, 1965)*», *0 to 9*, n° 6, juillet 1969, repris dans *0 to 9* (…), *op. cit.*, p. 17-26. Nous traduisons.

[781] « En partant du terme "*existence*", Acconci termine par celui d'"*insanity*", en croisant 105 mots, en passant de l'un à l'autre, suivant un fil, rebroussant chemin, amorçant quelques pas dans une autre direction et semblant se perdre à travers les significations. », CHEVALIER, Pauline, *op. cit.*, p. 64.

sous la dénomination générale *Situations using streets* (« Des situations qui utilisent les rues »), dont fait partie *Following Piece* (à l'origine, rappelons-le, intitulée *A situation using streets, travelling, following*). Tous ces titres engagent la notion de mouvement, d'action. Les verbes sont au gérondif présent ; ils sont conjugués de manière impersonnelle, sans sujet. L'artiste part d'une situation écrite, rédigée à partir d'un dictionnaire de synonymes et fondée sur de recherches sur la définition des termes, qui se présente comme un protocole à accomplir. Les actions reposent sur un énoncé impersonnel écrit au préalable, qui édicte des règles à suivre et dont les termes sont choisis avec précision. Le corps est le support des activités motivées par les mots, alors que la place du sujet dans l'espace est déterminée par l'action et son environnement. L'expérience est ainsi assujettie au postulat de départ, au texte, mais elle s'inscrit dans un système qui lui est extérieur, acceptant une part d'aléatoire. Puis des lettres sont envoyées, des textes publiés, reprenant les termes utilisés pour établir le postulat de départ. Si Acconci n'est plus un écrivain, la place de l'écrit est toujours fondamentale, tant en amont qu'en aval de l'activité. Craig Dworkin a réédité les premiers écrits d'Acconci. Dans son introduction, il souligne cette interrelation entre littérature et action, poésie et monde de l'art :

> « La transition fut loin d'être brutale ; les écrits d'Acconci destinés au contexte poétique devinrent de plus en plus performatifs, en même temps que ses projets destinés au contexte artistique continuèrent à conserver un style résolument littéraire, structuré et motivé par le jeu linguistique. »[782]

Les actions d'Acconci semblent être la « continuation explicite »[783] de la poésie ; les scénarios dictant les activités se basent sur des définitions de termes qui engagent l'action,

[782] (« The transition was far from abrupt; Acconci's writing for poetry context became increasingly performative, at the same time that his projects for art contexts continued to retain a decidedly literary style, structured and motivated by linguistic play. »), DWORKIN, Craig, « Introduction: Delay in Verse », dans *op. cit.*, p. xi. Nous traduisons. Par la suite, à partir des années 1970, alors qu'Acconci se consacre à la vidéo puis à l'installation et à l'architecture, il n'est, selon Dworkin, toujours pas possible de dire qu'Acconci a arrêté la poésie : « Cette collection ne se termine pas là où Acconci a arrêté d'écrire ou même a cessé de faire de la poésie, mais où son travail poétique ne pouvait en fait plus être traduit de la page à la page ». (« This collection ends not where Acconci stopped writing or even ceased to make poetry, but where his poetic work could no longer be effectively translated from page to page ».), *ibid.* Nous traduisons. Ceci nous a d'ailleurs été confirmé par l'assistant de l'artiste, rencontré en décembre 2014, qui nous a expliqué que chaque terme relatif aux projets développés en architecture était soigneusement choisi, notamment grâce au fameux thesaurus, toujours ardemment consulté.

[783] (« […] Acconci's body art, I want to argue, is actually an explicit continuation of his poetry ».), DWORKIN, Craig Douglas, « Fugitive Signs », dans *October* n° 95, hiver 2001, p. 99. Nous traduisons.

tandis que les textes publiés dans *0 to 9* et les comptes rendus envoyés reprennent ces mêmes termes et rappellent beaucoup la poésie qu'il rédigeait encore peu de temps auparavant. Ses activités sont l'extension de son travail d'écriture, tandis que l'aspect littéraire continue à être prédominant dans ses travaux artistiques.

Deux autres exemples d'actions furtives réalisées par l'artiste à la même époque sont significatifs de cette interrelation entre l'écrit et l'action. En mars 1969, à l'occasion de « Street Works I », Acconci accomplit *A situation using streets, walking, glancing*[784]. Cette activité consiste à aller et venir pendant trois heures sur le côté est de la 5ème avenue, de l'angle de la 48ème à celui de la 52ème rue (New York). Un texte est ensuite publié dans le numéro 6 de la revue *0 to 9*, où sont donnés le titre de l'œuvre, la « situation générale » – soit les conditions d'accomplissement de l'action, lieu, date – puis la « situation particulière » :

> « 5ème avenue, est, depuis la 49ème rue, sud, de 14h à 17h.
>
> Une promenade continue, grossièrement en forme de rectangle [ligne droite le long de l'extérieur du trottoir (côté rue), ligne droite à chaque coin (de l'extérieur de la rue à intérieur), ligne droite le long de l'intérieur du trottoir (côté immeuble)]. »[785]

Cette « situation particulière » peut être lue comme le schème engageant l'activité et permettant d'agir, mais également comme ce qui permet d'y avoir accès, après coup. Cependant, l'artiste ne s'en tient pas là. Sur la même page, il analyse son activité. Sont publiés en effet 14 petits paragraphes numérotés, qui font état des questions et pensées que soulève cette action chez l'artiste. Par exemple, Acconci envisage l'artiste en tant que point mouvant sur un rectangle qui n'existe pas en soi, à moins que chacun des points où Acconci se soit rendu « soit remémoré et connecté »[786]; il entrevoit également la possibilité d'être

---

[784] *Une situation qui use des rues, de la marche et du regard*. Nous traduisons. Notons que l'artiste n'utilise pas les majuscules selon la norme anglaise.

[785] [« Fifth avenue, East, from 49th street, South, to 2 PM to 5 PM. A continuous walk, roughly in the shape of a rectangle (straight line along the outside (street side) of the sidewalk, straight line at each corner (from outside of the street to inside), straight line along the inside (building side) of the sidewalk). »], ACCONCI, Vito, « A situation using streets, walking, glancing » dans *0 to 9*, n° 6, *op. cit.*, n. p. Nous traduisons.

[786] (« […] unless each point at which I was is remembered and connected ».) *Ibid.*

reconnu à force de passer[787]. Dans ce texte, sont données également les définitions des termes employés (tels que « point » ; « reconnaître » ; « séparer » ; « passer » ; « information » ; « marche ») ou leur déclinaison (« placer ; replacer ; en place ; hors de place »[788]), et nous retrouvons ici l'usage du *Roget's Thesaurus*.

De même, *A situation using streets, waiting, running*[789], déjà évoqué précédemment, réalisé lors de « Street Works II », reprend le principe du rapport détaillé. Dans le supplément au numéro 6 de la revue *0 to 9*, un texte publié donne le titre de l'activité ainsi que les circonstances générales et particulières[790]. Précédant *Following Piece*, ce travail augure l'idée d'un déplacement calqué sur celui d'une tierce personne et déterminé par l'urbanisation, ainsi que la façon de révéler l'activité à travers l'écrit. Ce texte reprend le principe des quatorze paragraphes numérotés, qui soulignent des problématiques soulevées par l'action mais également par les termes eux-mêmes qui ont permis de rédiger le texte[791].

Dans *A situation using streets, walking, glancing* et *A situation using streets, waiting, running*, les mots utilisés afin de rédiger le postulat de départ sont ensuite déployés dans une analyse de l'activité mais également des termes qui l'ont déterminée, soulevant en même temps les enjeux de l'action. Les verbes sont rédigés soit à l'infinitif, soit au présent, et aucun exemple concret n'est donné ; nous ne pouvons déterminer explicitement s'ils ont été écrits en prévision de ce qui allait s'accomplir ou en tant que comptes-rendus de ce qui a été réalisé.

---

[787] (« Possibility of recognition »), *ibid.* Nous traduisons.

[788] (« Place; replace; in place; out of place. »), *ibid.* Nous traduisons.

[789] *Une Situation qui utilise les rues, l'attente, la course*. Nous traduisons.

[790] « "Street Works II", 18 avril 1969, de 17h à 18h, le long de la 14^{tème} rue, de la 5ème avenue à la 6ème avenue. Je suis debout à un angle – je choisis une personne marchant de cet angle au prochain – je cours au prochain angle et attends qu'il arrive. ». (« I stand at a corner – pick out a person walking from that corner to the next – run to the next corner and wait for him to arrive. »), ACCONCI, Vito, « A Situation Using Streets, Wating, Running », dans *0 to 9* n° 6 (…), *op. cit.,* n. p. Nous traduisons.

[791] « Street : stratus, sternere : se disperser (angle comme résumé de la rue, la dispersion de la rue rapportée à un point) – je pars en courant au devant de l'autre personne, nous sommes séparés (nous serons ramenés l'un à l'autre, à un point, à l'angle). » [« Street: *stratus, sternere*, to spread out (corner as a summary of the street, the spread out street brought to a point) – I'm running ahead of the other person, we're spread apart (we'll be brought together, to a point, at the corner). »] Id., *Avalanche* n° 6, *op. cit.,* p. 30. Nous traduisons.

Enfin, tout comme les lettres envoyées à la suite de *Following Piece*, ce déploiement permet de rendre les activités lisibles : alors qu'elles se sont accomplies sans spectateur et sont passées totalement inaperçues, elles ont une réception *a posteriori*. Les textes s'offrent alors à la fois comme ce qui précède l'action et comme ce qui la poursuit ; comme ce qui précise les termes permettant l'activité et ce qui explicite ce qui a été accompli. Ils sont indissociables de l'œuvre et en font partie au même titre que l'action. En effet, les activités d'Acconci ne pourraient pas être perçues comme œuvres sans les lettres et les compte rendus qu'il a écrits, publiés et envoyés. Mais ces écrits ne prennent leur sens que parce qu'ils ont été activés. Ainsi, de la dissimulation à la révélation, l'action furtive se déploie sous diverses formes, en divers lieux et lors de diverses temporalités. Le postulat de départ qui engage le mouvement du corps d'Acconci est rédigé autour de la définition de termes précis, termes que l'artiste réutilise dans le rapport d'activité. Il effectue une boucle des mots aux mots. Entre les deux, il a activé les verbes, a vécu ce qu'ils désignent. Selon l'attitude de la modernité telle que définie par Foucault, nous pouvons dire qu'il a imaginé son présent autrement qu'il n'est. En filant des personnes durant 23 jours, il s'est finalement élaboré lui-même, adoptant une attitude active. Ainsi l'œuvre s'étend-elle des termes écrits jusqu'à l'action – et *vice versa*.

c) Porosité des catégories ; les années 1960

Acconci fait tomber les barrières entre poésie, action et « art plastiques », ou du moins leur assure une certaine perméabilité[792]. Cette porosité est caractéristique des avant-gardes du XXème siècle : pensons aux *Mots en liberté*[793] de Filippo Tommaso Marinetti, chef de file des futuristes italiens[794], qui stipulait que la forme poétique était indissociable de son fond. La construction de la page était à envisager comme la transcription d'une récitation

[792] « […] la ligne entre la poésie et l'art était perméable ». [« […] the line between poetry and art was permeable ».] PERREAULT, John, *In Plain Sight* (…), *op. cit.*, n. p. Nous traduisons.

[793] MARINETTI, Filippo Tommaso, *Les Mots en liberté futuristes*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1987.

[794] Officiellement fondé à Milan en 1910 par les peintres Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo et Gino Severini, autour de l'écrivain Filippo Tommaso Marinetti.

orale, lui dont les lectures s'apparentaient à des turbulences sonores[795]. Pensons également aux *Poèmes sans mots* déclamés dans le Cabaret Voltaire ouvert par Hugo Ball à Zurich en 1916. Acconci avait connaissance de ces recherches situées entre poésie et arts mais, selon ses dires, indirectement, à travers des récits et des rumeurs. À propos de Marinetti, Hugo Ball, Tristan Tzara ou Kurt Schwitters, Acconci dit :

> « J'avais entendu parler d'eux plutôt que les avoir étudiés ou quoi que ce soit dans le genre. J'en avais plutôt entendu parler à travers des rapports et des rumeurs. Mais ils n'auraient probablement pas utilisé le terme de *Poetry Events* (comme nous le faisions), ni décrit leur travail avec les mêmes concepts que ceux qui ont motivés ce que nous faisions. […] disons que je regardais le Cabaret Voltaire à travers les lunettes du Minimalisme »[796].

Rappelons brièvement que les futuristes ont également fait de la poésie une peinture, contribuant à déconstruire les catégories. Ces éléments, nous les retrouvons chez Jasper Johns, notamment dans l'œuvre *0 through 9* (1961) déjà évoquée, qui a influencé profondément Acconci, tandis que le groupe Fluxus avait également participé à établir un dialogue entre la poésie et les disciplines des arts plastiques. Enfin, nous l'avons dit, les années 1960 aux États-Unis sont marquées par de grands bouleversements sociaux. Ce contexte contribue à abolir les frontières entre les disciplines, jusque dans l'éducation elle-même, ainsi que le raconte Acconci :

> « C'était vers 1968, lorsque les universités commençaient à abandonner le système des départements spécifiques au profit des départements interdisciplinaires : on mélangeait les disciplines. Il m'aurait sans doute été plus difficile à une autre époque de dire : "actuellement, je travaille dans le cadre de l'écriture, mais

[795] « L'orthographe et la typographie libre expressive servent à exprimer la mimique du visage et la gesticulation du conteur. [...] Ces énergies d'accent, de voix et de mimique, trouvent aujourd'hui leur expression naturelle dans les mots déformés et dans les disproportions typographiques correspondant aux grimaces du visage et à la forme ciselante des gestes. » MARINETTI, Filippo Tommaso, *op. cit.*, p. 62-63.

[796] (« I had heard of them rather than actually studied them or anything like that. It was more I had heard reports and rumors. But they probably wouldn't have used the term *Poetry Events* (as we were doing), nor would they have described their work with the same concepts that motivated what we were doing. […] let's say that I was looking at the Cabaret Voltaire through the glasses of Minimalism ».], ACCONCI, Vito, « Interview avec Yvonne Rainer et Vito Acconci (…) », *op. cit.*, p. 26. Nous traduisons.

maintenant, je vais faire quelque chose qui me permettra d'intégrer le domaine artistique." Les frontières auraient été certainement plus rigides. »[797]

Si les frontières traditionnelles entre les disciplines étudiées s'effacent jusque dans l'université, les artistes quant à eux poursuivent le projet et brisent les catégories[798]. Émerge ainsi une prolifération d'activités transdisciplinaires, qui, de plus, s'accomplissent dans des espaces non habituellement consacrés à l'art, réduisant les distinctions entre spécialités. Perreault, en janvier 1969, avant que le projet des « Street Works » ne naisse, consacre tout un article aux troubles que subissent les arts. Il affirme ainsi que la catégorisation entre langage verbal – le propre des poètes – et langage visuel – celui des artistes *a priori*[799] – n'existe plus : « les artistes sont des écrivains et les écrivains des artistes »[800]. Perreault propose une liste de « poètes comme artistes » et fait référence alors au travail de Vito Hannibal Acconci et à ses investigations sur la visualité de la page imprimée. Il conclut son article ainsi : « Les catégories sont des inventions confortables. L'art, cependant, n'a pas pour sujet le confort. »[801]. Les mouvements artistiques des années 1960 continuent à briser les barrières entre les disciplines ; cette position est inconfortable car les formes produites ne

[797] ACCONCI, Vito, « Entretien par Hans-Ulrich Obrist », *op. cit.*, p. 307.

[798] En partie également sous l'influence de la collaboration du compositeur John Cage et du danseur Merce Cunningham dans les années 1950 (évoquée page), et dans les années 1960 des recherches de la compagnie de danse Judson Dance Theater. De plus, la danse s'expose dans les galeries ; la danseuse et chorégraphe Simone Forti (née en 1935 en Italie, elle s'installe à New York en 1959) présente *Rollers* et *See-Saw* en 1960 dans une galerie d'art, et l'année suivante transforme ses danseurs en sculptures (le public devait marcher autour des danseurs), lors d'une soirée dans le loft de Yoko Ono à Chambers Street. « Ce n'est pas seulement son utilisation de l'espace qui a créé une rupture avec la pratique de la danse moderne, mais les lieux particuliers qu'elle a utilisés ont changé la place de son activité du monde de la danse au monde de l'art, et a élevé le statut du chorégraphe à celui d'un pur artiste. », [(« Not only was her use of space a break from the practice of modern dance, but the particular places she used shifted the locus of her activity from the dance world to the art world and raised the choreographer's status to that of a serious artist. »), BANES, Sally, « Introduction to the Wesleyan Paper Back Edition », *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance* (1978), Wesleyan University Press, Middletown, 1987, p. xviii. Nous traduisons.] Elle dansa également sur le toit d'un poulailler ou dans un parking. Les espaces traditionnels sont délaissés, et les chorégraphes commencent à être considérés comme de véritables artistes.

[799] Même si Mallarmé avait bouleversé cela dès 1897 avec le poème graphique *Jamais un coup de dé n'abolira le hasard*.

[800] (« Artists are writers and writers are artists. »), PERREAULT, John, « Art Disturbances », *The Village Voice*, 23 janvier 1969, p. 14. Nous traduisons.

[801] (« Categories are comfortable inventions. Art, however, is not about comfort. »), *ibid.*, p. 18. Nous traduisons.

correspondent plus à ce que connaissent le public et les institutions. Dans son article, Perreault s'appuie sur la description d'œuvres réalisées par des « artistes travaillant à l'extrême limite de l'art conceptuel »[802]. Il y analyse l'exposition qui a lieu au même moment – dans un immeuble vide à l'est de la 52ème rue – organisée par l'artiste, critique d'art et commissaire d'exposition Seth Siegelaub, intitulé : « 0 objects / 0 painters / 0 sculptures / 4 artists / 1 Robert Barry / 1 Douglas Huebler / 1 Joseph Kosuth / 1 Lawrence Weiner / 32 works / 1 Exhibition / 2000 CATALOGS ». Selon Perreault, les travaux – qui sont uniquement présentés dans le catalogue, l'exposition étant considérée comme du matériau supplémentaire – sont « autant de la littérature que de l'art »[803]. Ainsi *Following Piece*, œuvre tendue entre action et littérature, s'inscrit finalement dans un contexte new-yorkais où les expérimentations les plus radicales sont en cours.

L'exposition citée par Perreault est aujourd'hui présentée comme la première exposition d'art conceptuel. Cette dénomination assez généraliste d'« art conceptuel » tend à désigner un « mouvement » artistique, que l'historien et critique d'art Benjamin Buchloh[804] propose de situer entre les années 1965 et 1975. À cette époque en effet, l'art conceptuel « émergea et fut opérant »[805]. Même si les différentes approches ont été complexes et parfois diamétralement opposées, la proposition la plus importante de ce que l'on appelle l'art conceptuel a été de « substituer une définition linguistique (l'œuvre en tant que proposition analytique) à l'objet d'une expérience spatiale et sensible »[806]. Nous avons vu combien les questions de définition sont primordiales dans l'œuvre d'Acconci. Or cette définition linguistique peut être perçue comme de la littérature, mais aussi comme de l'art. C'est alors

[802] (« Here four artists working at the extreme limit of conceptual art have produced works that are as much literature as they are art. »), *ibid*., p. 14 et 18. Nous traduisons.

[803] (« Here four artists working at the extreme limit of conceptual art have produces works that are as much literature as they are art. »), *ibid*. Nous traduisons.

[804] Historien né en 1941 à Cologne et aujourd'hui professeur d'art moderne à l'Université Columbia et l'Université d'Harvard.

[805] BUCHLOH, H.D. Benjamin, « De l'Esthétique d'administration à la critique institutionnelle (aspects de l'art conceptuel, 1962-1969) », dans *L'Art conceptuel, une perspective*, trad. C. Gintz, catalogue d'exposition (Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 1989-1990) , Paris-Musée, Paris, 1989, p. 25.

[806] *Ibid*., p. 25.

que l'art peut être présent uniquement dans un ouvrage, tandis que les « arts plastiques » peuvent être considérés sur le même plan que la littérature. Comme le fait remarquer Acconci dans un entretien avec Martin Kunz en 1978, étant donné qu'à l'époque des écrits commencent à être exposés, les espaces dédiés à l'art sont devenus des possibles pour les travaux des poètes. Auparavant, Acconci pensait en terme de publication et non pas d'exposition[807]. Le glissement qui s'opère dans son travail, de la poésie à la rue et de la rue à l'écrit envisagé comme art, s'inscrit non seulement dans les recherches propres à l'artiste sur le déplacement du corps, mais est également redevable à l'art conceptuel tel qu'il se développait à la même époque. Aujourd'hui encore, Acconci reconnaît l'importance de ce mouvement sur son entrée dans le champ de l'art.

> « J'ai commencé à travailler en tant qu'artiste au moment où l'on commençait à parler d'art conceptuel. C'est sans doute grâce à ce que cette notion impliquait et rendait possible que j'ai pu faire ce que j'ai fait. Sans cela, je n'avais aucun titre à me prétendre artiste : je ne peignais pas et ne dessinais pas non plus, par exemple. Mais l'art conceptuel m'a permis de me dire : "j'ai quelques vagues idées, peut-être que je peux faire quelque chose avec elles". »[808]

Des poètes commencent ainsi à envisager le champ de l'art comme un champ potentiel pour leurs travaux. L'art conceptuel s'attaque à l'œuvre comme artefact tangible, et,

[807] « Outre des raisons internes, les circonstances externes étaient aussi importantes. Le fait est qu'en 1968, ou tout du moins la première fois que j'ai été conscient des galeries, des musées, autrement dit des lieux artistiques, les expositions présentaient des trucs écrits sur les murs : Weiner, Kosuth… C'est à cause de cela, parce que je pouvais voir cela, que soudainement les galeries, les lieux d'exposition, sont devenus des endroits potentiels pour moi. Tandis qu'ultérieurement, j'ai pu penser obstinément en termes de publication, en termes d'impression. Mais l'observation de cela dans le contexte artistique a permis le changement possible, l'a rendu plus facile pour moi. » [« Besides the internal reasons also important where (sic) external circumstances. The fact that in 1968 or so at least for the first time that I was aware, galleries, museums, in other words art-context places, exhibitions areas were showing written stuff on the wall: Weiner, Kosuth… So that because of that, because I could see that, suddenly galleries, exhibition areas became a potential place for me. Whereas at another time I might have doggedly thought in terms of publication, in terms of print. But seeing that in art-context-areas made the change more available to me, more convenient for me. »], ACCONCI, Vito, entretien avec KUNZ, Martin, mai 1978, *Vito Acconci*, catalogue d'exposition (Kunstmuseum de Lucerne, 1978), Kunstmuseum, Lucerne, 1978, n. p. Nous traduisons.

[808] (« I started working as an artist at about the time when people were starting to talk about Conceptual Art. It's undoubdedly thanks to what that notion implied and made possible that I could do what I did. Without it, I had no excuse to call myself an artist: I couldn't paint, for example, and I could draw either. But conceptual art freed me to say, "I have a few vague ideas, maybe I can do something with them."»), Id., « Interview avec Yvonne Rainer et Vito Acconci (…) », *op. cit.*, p. 36. Nous traduisons.

de façon générale, à « la visualité de l'objet, son statut de marchandise et sa forme de distribution »[809]. Le texte semble être une alternative à l'objet d'art et *Following Piece* en est l'exemple[810]. Le poète qu'était Acconci pouvait envisager sa pratique d'écriture dans le champ des « arts visuels », tout comme la plupart des artistes de « Street Works » qui, ainsi que le rappelle Perreault des années plus tard, étaient originellement des écrivains[811] (Vito Acconci, Hannah Weiner, Bernadette Mayer et Perreault lui-même étaient poètes, Scott Burton était dramaturge, Acconci, Burton et Perreault étaient aussi des critiques d'art, Eduardo Costa écrivait des fictions…).

> « De 1968 à 1971, un groupe d'auteurs new-yorkais a fait sortir la poésie hors de la page et a créé des occasions inhabituelles pour les auteurs et les artistes. Ces efforts ont démontrés que ni les artistes ni les poètes ne devaient être dépendants de formats ou de lieux orthodoxes, ni être limités par des contraintes de genre ou de catégorie. Grâce à leur intelligence et à leur esprit d'invention, les provocations à l'encontre des cadres se présentaient comme des leçons de responsabilisation artistique, à travers toutes les catégories artistiques. »[812]

Une forme de solidarité se dessine entre les artistes dont les préoccupations sont communes. Lors des « Street Works », la plupart des œuvres accomplies n'ont pas de valeur visuelle et ne s'incarnent pas dans un objet pérenne. Par ailleurs, Acconci a contribué à abolir les disciplines grâce à sa revue *0 to 9*. Danseurs, poètes, musiciens, tous les artistes en somme, y étaient publiés. Poésies, documents, partitions et protocoles conceptuels y étaient édités sous

[809] BUCHLOH, Benjamin, *op. cit*., p. 25.

[810] Nous verrons plus loin le rapport ambivalent qu'Acconci entretient avec l'objet d'art comme marchandise p. 279.

[811] [« Most of the members of our group were primarily writers ».], PERREAULT, John, *In Plain Sight* (…), *op. cit.*, n. p. Nous traduisons.

[812] (« From 1968 to 1971, a cadre of New York City writers took poetry off the page and created unusual opportunities for writers and artists. These efforts demonstrated that neither artists nor poets need to be dependent upon orthodox formats or venues nor limited to category or genre restraints. Because of their wit and inventiveness, the provocations of this cadre stand as lessons of artistic self empowerment, across all artistic categories. »), *ibid.* Nous traduisons.

un même format[813]. Perreault pointe cette hybridité lorsqu'il remarque, dans l'article de janvier 1969 déjà mentionné, que la revue publiait aussi bien un essai de l'artiste Sol Lewitt qu'une pièce de danse de la chorégraphe Yvonne Rainer. Ainsi les artistes décident eux-mêmes des formats à adopter, dépassent les limites des genres artistiques et usent de toutes les possibilités dont ils disposent, sans s'astreindre à une typologie. En cela, le terme « format » qu'utilise Perreault en 1969 pour désigner les « Street Works » (en tant que « nouveaux formats »[814]) n'est pas très adéquat. Le format dont parle Perreault est plutôt à entendre comme sans limites, non orthodoxe et totalement expérimental. Le texte tout juste cité, écrit par Perreault à l'occasion de l'exposition « In plain Sight » – quarante ans après les événements – rappelle la conviction profonde de l'organisateur : l'art doit échapper aux genres et aux catégories.

Mais si la poésie peut se confondre avec l'art conceptuel, si les catégories n'ont plus lieu, alors pourquoi Acconci ressent-il la nécessité de « quitter sa carrière de poète »[815] ? Malgré la porosité des genres artistiques, il est intéressant de remarquer combien le discours d'Acconci contribue à créer une sorte de « mythe » *a posteriori* autour de l'œuvre *Following Piece*. Elle est en effet sans cesse présentée en tant qu'œuvre inaugurale de son « saut » en dehors de la page. Or pourquoi affirmer vouloir quitter la poésie si celle-ci pouvait aisément être considérée comme de l'art ? Rappellons que *Following Piece* s'intitulait originellement *A situation using streets, travelling, following*. Elle faisait partie intégrante d'une série d'activités commençant par les termes *« A situation using streets* », comme nous l'avons constaté précédemment. Ce changement d'intitulé permettrait-il de distinguer cet acte, de le différencier de ses pratiques précédentes et de celles des « Street Works » en particulier ? Le titre est un jeu de langage polysémique : « la pièce qui suit ». Nous pouvons également le traduire par « la pièce suivante », soit celle qui amène à franchir une étape dans le travail pour

[813] Ceci permet d'ailleurs à Pauline Chevalier d'affirmer que cette revue « apparaît comme un instrument de liaison entre la poésie de l'École de New York et l'art conceptuel, quand scripts, œuvres conceptuelles et poèmes étaient publiés dans un format identique ». CHEVALIER, Pauline, *op. cit.*, p. 309.

[814] « Les Street Works sont un format, pas un mouvement. » (« Street Works are format, not a movement. »), PERREAULT, John, « Taking to the Street », *op. cit.*, p. 15. Nous traduisons.

[815] ACCONCI, Vito, entretien avec MASSERA, Jean-Charles, *op. cit.*, 2004, p. 9.

mener vers autre chose. Acconci fait de son œuvre un manifeste de l'abandon de la poésie[816] entendu comme genre autonome, et ce quand bien même il la rend publique grâce à un retour à la page, très fortement tributaire de la poésie telle qu'il la pratiquait. Rappelons qu'il réalisait déjà des lectures et des actions dans l'espace public avant *Following Piece*. Le terme « artiste », au contraire de celui de « poète », permet de regrouper toutes les activités possibles, de la poésie à l'action, de l'édition à la vidéo (qu'Acconci va expérimenter dès 1970). Kaprow le revendiquait déjà en 1958, « [l]es jeunes artistes d'aujourd'hui n'ont plus besoin de dire "je suis un peintre" ou "un poète" ou "un danseur". Ils sont simplement "artistes" »[817]. Comme en écho, Perreault conclut son article sur la fusion des disciplines artistiques en se demandant ce qu'est l'art, avant d'y répondre ainsi :

> « L'Art avec un "A" majuscule comprend tout ce qui élargit la conscience – conscience des mots, de l'espace, du mouvement, de l'odeur, des sons, des phénomènes visuels, de soi-même et des autres. Les sous-catégories sont sans intérêt. »[818]

Si les sous-catégories pour lui n'ont aucun intérêt, c'est qu'il faut envisager l'art comme une totalité capable de tout englober ; les disciplines, les lieux, le langage, la vie elle-même. Ainsi l'art pourra peut-être se voir doté d'une valeur effective, transformer le récepteur et participer à lui ouvrir le champ des possibles – peut-être pour chercher à mieux vivre ?

---

[816] Le Belge Marcel Broodthaers (1924-1976) avait également manifesté une « sortie » de la poésie, lorsqu'en en 1964 il « plâtre "à moitié […] le solde" d'une plaquette de poèmes, intitulée *Pense-Bête*, publiée tôt la même année. C'est cet objet, démultiplié et enrobé de sa nouvelle gangue, qui sera présentée mi-avril au public des arts, en tant qu'œuvre plastique. », ANTOINE, Jean-Philippe, *Marcel Broodthaers, Moule, Muse, Méduse*, Les Presses du reel, Dijon, 2006, p. 8.

[817] (« Young artists of today need no longer say, "I am a painter" or "a poet" or "a dancer". They are simply "artists". »), KAPROW, Allan, « The legacy (…) », *op. cit.,* p. 9.

[818] (« Art with a capital "A" includes everything that enlarges consciousness – consciousness of words, of space, of movement, of smell of sounds, of visual phenomena, of oneself and of others. Sub-categories are of no interest. »), PERREAULT, John, « Art Disturbances », *op. cit.*, p. 14. Nous traduisons.

C/ Représenter, vendre et conserver *Following Piece* : un constat d'échec ?

a) Des Ensembles photographies-textes réalisés *a posteriori*

Vito Acconci ressent rapidement le besoin d'étendre encore son champ d'action et réalise des photographies de ses filatures. Ces images, en noir et blanc, représentent deux hommes marchant dans la rue, l'un suivant l'autre de quelques mètres. Grâce à sa coiffure particulière (début de calvitie sur le front, nuque longue), nous reconnaissons Acconci qui suit un individu. Relativement frustes, ces images présentent l'artiste en train de réaliser son activité et sont systématiquement accompagnées du texte (sous diverses formes) explicitant la démarche qu'elles représentent.

Par exemple, le Metropolitan Museum de New York possède aujourd'hui sous le nom de *Following Piece* une série de quatre photographies noir et blanc[819] de très petite taille et de format carré (8cm sur 8cm chacune). Disposées en quadrilatère, collées sur une feuille de carton de format standard, elles sont à lire dans les sens des aiguilles d'une montre, et donnent une impression de mouvement continu. Les deux images du haut paraissent prises à quelques secondes d'intervalles, tandis que les hommes s'approchent de l'objectif, de face. Les images du bas présentent les hommes de dos, filés par le photographe. Au dos d'un des clichés, sur le carton de montage, est inscrit : « S'IL VOUS PLAÎT, RETOURNER À : // VITO ACCONCI // 39 PEARL STREET // BROOKLYN, NY 11201 »[820]. Ceci nous laisse supposer que ce tirage a été expédié, contribuant à la logique de dissémination déjà observée avec les comptes rendus. Les photographies s'ajoutent ainsi aux lettres comme procédé de publicisation de *Following Piece*. Étaient-elles destinées à être exposées dans un musée comme aujourd'hui, ou ont-elles été envoyées à une personne privée ? Lorsque nous avons posé la question à l'artiste lors de notre entretien, il nous a dit ne pas s'en souvenir…

[819] *Following Piece*, 1969, tirage argentique, 8cm x 8cm chacun, [http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/283737], page consultée le 7 juillet 2012.

[820] « PLEASE RETURN TO: // VITO ACCONCI // 39 PEARL STREET // BROOKLYN, NY 11201 », *ibid.*

Mais nous soulevons surtout un problème anachronique qui participe à un entremêlement temporel que nous retrouvons tout au long des modes de publication des activités de l'artiste. La fiche technique du Metropolitan Museum précise que *Following Piece* date de 1969. Cependant, les photographies sont signées et datées de 1970. Quelle est alors la date de la capture photographique ? Est-ce la date du tirage ou pouvons-nous supposer que ces images ont été prises en 1970, lors d'une répétition de l'action ? L'artiste aurait-il dans un premier temps réalisé l'action, puis dans un deuxième temps produit les photographies représentant cette action ?

Acconci a confirmé cette hypothèse lors de notre entretien en décembre 2014. Un an après ces filatures, il a effectivement fait semblant de suivre quelqu'un dans la rue, pendant qu'une amie le prenait en photo. (Une véritable filature ne peut pas réussir si celui qui suit est lui-même suivi, et par quelqu'un armé d'un appareil photographique de surcroît.) N'est-ce pas contradictoire avec sa perception de ses filatures entendues comme activités processuelles, à l'encontre du fétichisme de l'objet d'art ? De plus, que considère conserver le Metropolitan Museum ? L'action (datée de 1969) ou les quatre photographies (apparemment de 1970) ? Il est intéressant de préciser que le musée classe cette œuvre dans son département photographique ; ainsi il statue sur la nature de ce qu'il conserve. Il n'hésite pourtant pas à les antidater au profit de l'année d'accomplissement de l'action et non pas de réalisation des images. La distinction entre l'action et son devenir œuvre n'est ici pas clairement énoncée.

A contrario, la bibliothèque Kandinsky, qui possède un tirage photographique de format A4 de l'assemblage des quatre images (identiques à celles du Metropolitan, mais rassemblées en un seul tirage), le conserve dans la boîte d'archives dédiée à l'artiste. Au verso est inscrit le nom de l'auteur (Acconci), le titre (*Following Piece*), l'année (1969), le médium [« activité (rue, gens, poursuite) »[821]], la « taille » (vingt trois jours), le lieu [ville de New York, (« Street Works IV » : Architectural League of New York)] et la personne qui a pris les photographies (Betsy Jackson). Ces dernières précisions sont intéressantes ; il est écrit que le medium de l'œuvre est une activité ; sa date est celle de l'action et sa taille se mesure au nombre de jours nécessaires à sa réalisation. Enfin, le photographe est dissocié de l'artiste. Nous pouvons en déduire que la bibliothèque considère ces images comme n'étant pas

[821] [« Medium : activity (street, people, pursuit) »], John Gibson Commissions Inc, boîte d'archive Vito Acconci, Bibliothèque Kandinsky. Nous traduisons.

l'œuvre, mais des images de l'action, séparant l'activité de sa documentation. Les missions différentes de ces deux institutions (un musée, la bibliothèque d'un musée) ont très certainement influencé le classement de leur collection – et donc le regard porté sur les artefacts conservés. Les deux approches restent toutefois proprement muséographiques, attachées à la matérialité – qu'elle soit photographique ou archivistique.

Enfin, le MoMA conserve également dans son département photographies une œuvre intitulée *Following Piece*. Cette fois-ci il s'agit d'un panneau d'une taille de 76 cm sur 100,6 cm, au sein duquel deux des photographies décrites précédemment (celles présentant les hommes de dos) sont reproduites. Entrée dans les collections du MoMA en 2011, datée de 1969 (alors que l'objet n'a pas pu être réalisé avant 1970), l'œuvre est constituée de 23 fiches de carton disposées bord à bord. Sur chacune d'elle est inscrit manuellement, à l'encre, le détail d'un jour de filature. Au fronton et au pied de l'ensemble, est écrit à la craie, « SUIVEZ UNE PERSONNE DIFFÉRENTE CHAQUE JOUR JUSQU'À CE QUE CETTE PERSONNE ENTRE DANS UN LIEU PRIVÉ »[822] ; puis dans l'angle inférieur droit, l'artiste a signé et noté le titre et le contexte de la filature. Ce panneau est donc parfaitement explicite ; les fiches sont rangées par ordre chronologique, les filatures « illustrées » grâce aux photographies prises *a posteriori*, et les codes muséaux généralement alloués à une œuvre d'art sont repris (titre, contexte, signature, date, soit « *Following Piece*, Street Works IV, Architectural League of NY, 3-25 octobre 1969 »). La revendication de l'activité *A situation using streets, travelling, following* comme œuvre d'art autonome devenue *Following Piece* paraît alors complète. Textes, images, tout est réuni pour comprendre le processus de réalisation de l'œuvre. Ici, il le pouvoir a changé de camp : le conspirateur a dévoilé son secret, dont le sort se trouve dès lors dans les mains du Prince, qui en a reconnu l'importance. Mais ce dernier semble dépourvu ; comment juger de tels artefacts, comment les nommer, les dater, les conserver ? Les actions furtives posent des problèmes apparemment insondables pour l'institution. Celle-ci, ne pouvant conserver l'acte en tant que tel, se voit obligée de se tourner vers sa communication – qui n'est pas, si l'on veut respecter les intentions de l'artiste, l'œuvre à proprement parler. Par défaut, cet ensemble textes et images se trouve conservé dans le département de photographie, alors que les images sont minoritaires dans l'installation, qu'Acconci n'est pas celui qui a pris l'image et que *Following Piece* n'est pas

[822] (« FOLLOW DIFFERENT PERSON EVERY DAY UNTIL PERSON ENTERS PRIVATE PLACE »), ACCONCI, Vito, *Following Piece*, 1969, MoMA. Nous traduisons.

une œuvre photographique. Qu'est alors devenue l'action furtive une fois achetée et conservée sous la forme de photographies et de textes ? La filature ne s'est-elle pas perdue ?

L'artiste contribue à brouiller les pistes ; il multiplie les modes de présentation, antidate les objets créés, ne statue pas sur leur existence, jusqu'à (peut-être) feindre de ne pas se souvenir… Impossible de statuer de manière définitive sur ces travaux qui, en s'érigeant contre le marché et l'institution, ont contribué à faire exister une notion d'art bien différente de celle qui était instituée en 1969.

b) Une Image indispensable ?

Cette méthodologie de présentation d'un concept et/ou d'un processus de création sous la forme de photographies et de textes est très similaire à celle en jeu dans les œuvres de Douglas Huebler. Né en 1924, cet artiste new-yorkais avait participé en 1968 à l'exposition incarnée dans le catalogue imaginée par Siegelaub. L'année suivante, à l'occasion de l'exposition *January 5-31, 1969*, également organisée par Siegelaub, il écrit :

> « Le monde est plein d'objets, plus ou moins intéressants ; je n'ai pas envie d'en ajouter davantage. Je préfère me contenter d'énoncer l'existence des choses en termes de temps et/ou de lieu. »[823]

Pourtant, Huebler crée un ensemble de séries associant photographie et texte, censées constituer des documentations de ses réalisations. En 1968, il décide d'abandonner la peinture comme la sculpture et organise son travail selon trois axiomes : le temps (« Duration Piece »), le lieu (« Location Piece ») ou les deux ensemble : *Variable Piece.* Cette série se compose d'images ou de cartes géographiques, accompagnées d'un énoncé écrit, présentant le protocole ayant dicté les principes des prises de vue ou les marques sur le plan. Pour *Variable Piece 1* (1968), le texte, dactylographié sur une feuille de format standard, est accompagné d'une carte du sud de Manhattan, sur laquelle sont tracés trois carrés concentriques de taille différente. Le texte nous apprend que 12 morceaux de tissu adhésif de forme ovale (2,5cm x 2cm) ont été placés dans des ascenseurs à différents points de New York, afin de former les

[823] HUEBLER, Douglas, cité dans *L'Art conceptuel, une perspective*, trad. J. et Y. Abrioux, *op. cit.*, p. 168.

12 angles de ces 3 carrés, et que 4 autres ont été collés sur des voitures pour « décrire une spatialité aléatoire horizontale »[824]. L'œuvre n'est pas sans rappeler *A situation using streets, labels, bus*, réalisée par Acconci pour « Street Works I », documentée par un compte rendu dactylographié. Proche également de ce qu'avait créé Acconci pour *Following Piece*, l'œuvre *Variable Piece # 70 (In Process)* (1971) conservée au Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne, comprend deux photographies (un agrandissement et une planche contact) et un texte dactylographié, signé par l'artiste, le tout collé sur papier. Les images en noir et blanc présentent des individus anonymes dans les rues de New York, exactement comme celles de *Following Piece*. De même, prises à intervalle régulier, elles donnent la sensation du mouvement de la foule urbaine. Or l'énoncé de l'artiste stipule :

> « Il documentera de manière photographique aussi exhaustivement que possible l'existence de chaque personne vivante, afin de produire la documentation la plus authentique et compréhensive qu'il soit possible d'effectuer par ce moyen de l'espèce humaine »[825].

Non exempt d'ironie, ce texte contraste avec le peu d'images produites, montrant les limites des ambitions documentaires. La dialectique entre le « réel » et l'espace de la galerie paraît moquée ; le monde est bien trop vaste pour entrer dans le *white cube*. Tout comme Acconci, Huebler a joué des ressorts d'un monde de l'art ésotérique, à la communauté réduite et fermée. Il a ainsi imaginé une œuvre intégralement fondée sur la responsabilité du collectionneur, *Variable Piece # 44 (global)* (1971). Éditée à 100 exemplaires, elle ne devait être vendue qu'en 1971. L'acheteur recevait alors une feuille imprimée et numérotée, comportant le nom des acquéreurs de l'exemplaire précédent et suivant. Chaque année, pendant dix ans, les trois personnes dont le nom figure sur la feuille devaient s'échanger leurs photographies d'identité qu'elles collaient dans leurs cases respectives[826]. Au départ, toutes les éditions sont quasi identiques. Elles deviennent des « originaux » dès lors qu'elles ont été achetées et exposent les relations sociales et économiques des acteurs du monde de l'art.

---

[824] *Ibid.*, p. 170.

[825] HUEBLER, Douglas, feuillet dactylographié, trad. C. Cros, [https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cdLBrg/r9nAjBe], page consultée le 21 juillet 2015.

[826] Mais l'artiste a remplacé des collectionneurs qui ne jouaient pas le jeu par d'autres en 1973 et 1974.

L'esthétique de ces travaux, fruste et minimale, a été définie comme « administrative » par l'historien Buchloh, dans un texte largement repris par la suite dans les commentaires sur l'art conceptuel :

> « L'art conceptuel réussit […] à soumettre les derniers restants d'aspiration artistique à la transcendance par le biais des techniques traditionnelles d'atelier et de modes d'appréhension privilégiés, à l'ordre rigoureux, implacable de l'administration au quotidien »[827].

Les formes créées par les artistes conceptuels évoquent en effet celles de l'organisation administrative, comme les rapports de police par exemple, où textes et images s'associent afin de servir de preuve. Le texte dactylographié permet de rédiger un rapport dont la subjectivité est absente et la photographie ne vaut que pour ce qu'elle représente. L'ensemble renvoie ainsi à ce qu'il n'est pas ; à l'action, au processus passé[828]. Produire des photographies comme des « illustrations » de *Following Piece*, accompagnées de texte, à la façon d'un rapport administratif objectif, s'inscrit dans une tendance tout à fait contemporaine de présentation de concept ou de processus. Cependant, pourquoi Acconci ne s'est-il pas contenté des comptes rendus écrits ? Pourquoi, avec *Following Piece*, a-t-il souhaité se représenter en train d'agir, se faire photographier, alors qu'il ne l'avait jamais fait jusque-là ? L'artiste nous a répondu très sincèrement :

> « Je l'ai fait parce que je me suis rendu compte que, tu sais, la seule façon d'exister dans le monde de l'art était de faire des photographies. […] Mais c'était, c'était faux. Je suis juste allé dans la rue en feignant que je suivais quelqu'un. Je me suis rendu compte assez rapidement que les images sont plus importantes qu'un projet. »[829]

Ainsi, d'après Acconci, même si l'art conceptuel avait ouvert la possibilité d'exposer le langage, l'impact de la photographie présentant l'artiste en action semblait la seule façon

[827] BUCHLOH, Benjamin, *op. cit.*, p. 38-39.

[828] Nous revenons sur cette notion p. 393.

[829] (« I did because I realized that, you know, the only way into the art word exist, is to do photographs. I mean … - So they need visual aspect? - But it was, it was fake. I just went into the street pretending I am following someone. I realized quickly enough that pictures are more important than a project. »), ACCONCI, Vito, entretien avec l'artiste, *op. cit*. Nous traduisons.

d'exister dans le monde de l'art. Les lettres n'ont semble-t-il pas suffi à quitter une carrière de poète. Il dit la même chose à Jeff Rian en 2014 :

> « Alors je me suis rendu compte que [ces activités] n'existaient pas sans photographies, certainement pas dans le monde d'art. Donc tout ce qu'il fallait faire, c'était de demander à quelqu'un de prendre une photo. Tout le monde suit quelqu'un. » [830]

Il semblait à l'artiste que c'était là le seul moyen d'exister dans le monde de l'art. Cela démontre combien la révélation d'une action – créée en secret du monde de l'art, pour pouvoir faire exister des contenus qui ne pourraient l'être s'ils étaient publics – a finalement une influence sur l'œuvre elle-même. Acconci reconnaît aujourd'hui qu'il s'agissait là d'une sorte de stratégie grégaire : « tout le monde suit quelqu'un »[831]. À titre d'exemple, Piper a favorisé le texte plutôt que l'image pour documenter ses *Catalysis*. Mais elle a produit également quelques photographies, devenues depuis iconiques. Les actions photographiées (*Catalysis III* et *Catalysis IV*[832]) sont plus connues que celles uniquement racontées. D'ailleurs la photographe des actions de Piper n'était autre que Rosemary Mayer, la compagne d'Acconci à l'époque. Concernant *Following Piece,* les images créées, destinées à « prouver » visuellement que l'action avait bien eu lieu, sont toutefois des preuves factices. Elles contentent l'« hypertrophie du regard » (pour reprendre les termes de Simmel) du monde de l'art. Kaprow, en 1976, ne dit pas autre chose dans son texte « La performance non théâtrale », avec lequel il propose un commentaire de l'évolution contemporaine de l'art. Il met en avant l'importance sociale fondamentale de l'orientation visuelle de l'art, même pour les pratiques qui, justement, cherchent à y échapper :

---

[830] (« No one saw them. They were activities. I had to write them out, but I didn't take any pictures. […] Then I realized they didn't exist without photographs, certainly not in the art world. So all I had to do was have someone take a picture. Everybody's following somebody. »), Id., entretien avec Jeff Rian, « Vito Acconci, The icon of the New York underground art scene (…) », *op. cit.*. Nous traduisons.

[831] *Ibid*., Nous traduisons.

[832] La Generali Fondation possède par exemple 5 photographies noir et blanc de *Catalysis IV*, 1971, considérées comme des documentations de la performance. Gélatine d'argent sur papier baryté, imprimé approximativement en 1998. 40.6 x 40.6 cm chacune, encadrement 50 x 51.8 cm chacun.

« Parce qu'une image visuelle forte est toujours convenable pour les prospectus et les brochures, et parce que les artistes sont supposés avoir une orientation visuelle, les performances faites avec de telles images sont les mieux acceptées. »[833]

Pour faire valoir auprès du monde de l'art une activité en tant que proposition artistique, il est nécessaire pour l'artiste de produire une image du corps en mouvement, d'avoir une « orientation visuelle ». Ces images sont donc réalisées explicitement afin de quitter le champ de la poésie au profit des arts visuels, et d'apparaître alors comme proposition artistique. Il faut spécifier qu'à cette époque, la photographie commence à être reconnue comme un medium artistique à part entière. Selon le théoricien français contemporain André Rouillé, il s'agit là d'une des conséquences (inattendue) de la dématérialisation de l'œuvre d'art (outre l'importance de l'écrit que nous avons déjà soulignée). En effet, la photographie permet de combler le déficit d'objet propre aux expérimentations artistiques de cette époque (performance, art conceptuel, « *street works* »…). La considérer en tant qu'œuvre remplit « partiellement le vide laissé par la peinture ; pour redonner l'élan à un certain marché de l'art ; pour sauver les principales valeurs du monde de l'art »[834]. La photographie remplace le tableau et assure la permanence de ses valeurs, à savoir son caractère visuel et tangible. Rouillé souligne combien le changement de statut de la photographie, médium longtemps banni du champ de l'art, est particulièrement ambivalent : s'il a été « rendu possible par le déclin de l'objet dans l'art, il contribue à ramener l'art dans l'objet »[835]. Ainsi, les ensembles photographies-textes de *Following Piece,* qui renvoient à la filature, accèdent paradoxalement à un statut qui dépasse largement leur aspect documentaire. Ils permettent de combler la dématérialisation des activités d'Acconci, de les ramener ainsi à un aspect visuel et tangible et donc de les exposer

[833] KAPROW, Allan, « La performance non théâtrale », *op. cit.*, p. 215.

[834] ROUILLÉ, André, *La Photographie*, Gallimard, Paris, 2005, p. 470. Notons que la reconnaissance de l'« art-photographie » est, selon André Rouillé, vraiment établie au début des années 1980.

[835] *Ibid.*, p. 469.

sur les murs des galeries[836]. N'est-ce pas un comble pour un œuvre qui se fondait sur son indiscernabilité et son indépendance par rapport aux structures de légitimation ?

Vingt ans plus tard, Acconci reconnaît que l'image restait ce que les galeries et musées souhaitaient détenir, à l'encontre de ce que l'œuvre était censée être : un processus immatériel.

> « Je me demande si, au fond de moi-même, je n'éprouvais pas le besoin de faire mes preuves en tant qu'artiste, en tant qu'artiste sérieux, de me faire une place dans le monde de l'art : il fallait donc que je crée une image, puisque l'image était la seule chose qu'une galerie ou un musée était censé détenir (pendant tout ce temps bien sûr, je prétendais renier ce principe, le rejeter, je prétendais que mon œuvre ne pouvait pas et ne devait pas avoir le fini d'une photographie, que mon œuvre était un événement, un processus qui ne pouvait pas et ne devait pas être figé par l'appareil photo et accroché au mur d'une galerie – pendant tout ce temps, je prétendais que mon œuvre était censée subvertir l'espace clos du musée et de la galerie). »[837]

Acconci a créé des ensembles composés de textes et d'images, puis a accepté qu'ils soient exposés sur les murs des musées et galeries. Très rapidement il bénéficie d'une certaine notoriété ; sa première exposition personnelle a lieu en 1969 dans une école d'art (Rhode Island School of Design, Providence) et dès 1970 il bénéficie de plusieurs expositions

[836] « Les premières pièces que j'ai réalisées dans le contexte artistique étaient des activités qui se déroulaient dans la rue, des activités dont j'étais le seul à savoir que j'en étais l'auteur ; certaines étaient liées à une situation de performance – elles ont toutes été documentées et donc rendues publiques. Une fois documentées, que ce soit par des mots ou par des photographies, elles pouvaient être exposées sur les murs d'une galerie ou d'un musée. », (« The first pieces I did, in an art context, were activities in the street, activities that only I knew I was performing; some of these were keyed into a performance situation – all of them could be documented later, and hence made public. Once they were documented, either through words or photographs, they could be shown on the walls of a gallery or museum […].), ACCONCI, Vito, « Notes on my photographs, 1969-1970 », dans *Vito Acconci*, *Photographic works 1969-1970*, catalogue d'exposition (Rhona Hoffman Gallery, Chicago, Brooke Alexander, New-York, Galerie Eric Franck, Genève, 1988), Brook Alexander, New-York, 1988, n. p. Nous traduisons.

[837] (« I wonder if, in the back of my mind, there wasn't the urge to prove myself as an artist, prove myself a serious artist, make my place in the art-world: in order to do this, I had to make a picture, since a picture was what a gallery and museum was meant to hold [all the while, of course, I was claiming that I was denying that standard, rejecting it, I was claiming that my work couldn't, shouldn't, have the finished quality of a photograph, my work was an event and a process that couldn't, shouldn't, be stilled by a camera and hung up on a gallery wall – all the while I was claiming that my work was meant to subvert the closure of museum and gallery].), *ibid*. Nous traduisons.

monographiques. Par exemple, dans l'espace alternatif Gain Ground Gallery à New York (où nombre de poètes sont exposés[838]) mais également, comme nous l'avons spécifié, à la galerie Mezzanine de l'école d'art Nova Scotia College of Art and Design à Halifax. À cette occasion *Following Piece* est, selon les souvenirs récents d'Acconci, présentée pour la première fois[839].

L'exposition, qui a eu lieu du 1er au 15 septembre 1970, s'intitule « Accessibilities ». Des films super 8, des vidéos et des photographies étaient exposés, accompagnés de descriptions verbales et de diagrammes destinés aux étudiants. Le projet était de présenter des œuvres entendues comme modèles pour une réactivation, des « dispositifs de copiage »[840], destinés à être dupliqués par qui le souhaitait. Les éléments ainsi (re)produits devaient ensuite être envoyés à l'artiste. Acconci écrit à l'époque : « l'œuvre existera à la fois dans sa forme originale et dans sa duplication »[841]. La duplication des travaux faisait partie du travail lui-même. L'artiste entérine là l'idée de double et de répétition déjà à l'œuvre dans ses pièces. Étaient exposés des films super 8 de ce qu'il appelait ses pièces « privées »[842] – soit des œuvres montrant l'artiste en action dans l'intimité de son atelier, comme par exemple, *Hand and Mouth* (1970), film pour lequel Acconci tente d'introduire sa main dans sa bouche – mais

[838] Robert Newman, le propriétaire du lieu, ouvert en avril 1969, programmait nombre de poètes-artistes que l'on retrouve dans « Street Works » : Vito Acconci, Bernadette Mayer, John Perreault, Hannah Weiner… Les titres des expositions sont explicites : *Bookwork Art, Objects Made by Poets, Word Art and Poet Visions* par exemple. Voir à ce sujet CHEVALIER, Pauline, *op. cit.*, p. 86-87.

[839] « J'en ai parlé avec Vito - il n'est pas très sûr de quand *Following Piece* a été montrée la première fois, mais notre meilleure supposition est que les images de l'activité ont été initialement montrées lors d'"Accessibilites", une exposition qu'il a faite à NSCAD en décembre 1970. Nous avons quelques petites photos noir et blanc qui indiquent que beaucoup de ses premières pièces y ont été exposées, comme des photos / textes écrits à la main, collés sur le papier (les œuvres individuelles ne sont pas lisibles - voir pièce jointe.), [« I've spoken with Vito about this -- he's not sure when *Following Piece* was 1st shown, but our best guess is that images of the activity were initially displayed in *Accessibilities*, a show he did at NSCAD in December 1970. We have a few small b&w photos indicating that many of his early pieces were shown as photos / handwritten text collaged on paper (the individual works aren't legible -- see attached). »], DIERKS, Chris, correspondance par e-mail, 10 juillet 2015. Nous traduisons.

[840] (« copying device »), ACCONCI, Vito, notes d'intention pour l'exposition, cité par TOWNSEND, Charlotte, *op. cit.*, p. 72. Nous traduisons.

[841] (« The piece will then exist both in original form and in duplicate. »), *ibid.* Nous traduisons.

[842] (« The pieces will be work in which I am the visible performer—pieces that can be considered "private". »), *ibid.*, p. 72. Nous traduisons.

également un « carnet de notes étendu »[843]. Celui-ci était un rouleau de papier blanc accroché au mur, couvert de notes, de croquis, mais également de photographies « qui documentaient »[844] ses projets, dont *Following Piece*. Images collées, textes écrit à la main et notes de recherches y étaient assemblés, non pas comme des éléments autonomes et indépendants de l'action, mais comme un ensemble permettant de rendre compte de l'activité. Ces éléments ne sont pas exposés pour eux-mêmes ; ils fonctionnent tels des « schèmes »[845] de travail destinés à être réinvestis par les étudiants et le public. Leur simplicité fait valeur d'exemplarité[846] et l'artiste joue sur la notion d'originalité de l'œuvre d'art, devenue caduque. Ceci est bien entendu à considérer dans le contexte d'une galerie d'école : les étudiants sont invités à avoir une part active dans le processus de l'œuvre. Enfin, le regard porté sur ce qui est présenté atteste du statut de ces artefacts : ils ne sont pas des œuvres autonomes, mais des éléments permettant de montrer le processus de création et incitant à faire de même.

Cependant, l'artiste réalise ensuite des installations (comme celle conservée au MoMA, que l'artiste n'a pas su dater, mais qui est entrée dans les collections récemment, en 2011), les expose et finit par les vendre, mû semble-t-il par un besoin financier pressant[847]. Lui qui cherchait *a priori* à fuir toute forme de visibilité et de récupération par le marché de l'art a finalement produit des images le représentant en action et les a vendues, allant jusqu'à contredire en partie les intentions de son travail. Le risque est grand de voir la valeur d'échange primer sur la valeur d'usage (l'exemplarité). Or Acconci a reconnu en 1988 que ces images et documents n'auraient jamais dû se retrouver sur les cimaises des galeries, puisqu'elles y acquéraient un statut d'œuvres autonomes qu'elles n'étaient pas censées avoir :

[843] (« […] a sort of extended notebook »), *ibid.*, p. 72. Nous traduisons.

[844] (« […] and the photographs that documented them »), *ibid.* Nous traduisons.

[845] (« […] schemes […] »), *ibid.* Nous traduisons.

[846] Nous revenons sur la valeur d'exemplarité des actions furtives et de leurs modes de révélation p. 453.

[847] Son assistant nous a laissé entendre qu'Acconci se trouve aujourd'hui dans une situation financière qui l'oblige à vendre (à contre cœur) ses archives, répondant par là à un mouvement récent de fétichisation de l'archive.

« [m]ais ces documents n'étaient que de simples souvenirs de ces activités, dont la vraie place était dans les pages d'un livre ou d'une revue » [848].

Le statut de ces différents ensembles de texte-images réunis sous le titre de *Following Piece* migre petit à petit de « sous-produits » à celui d'œuvres d'art autonomes, permettant de les exposer et de les envisager comme marchandises. Ainsi, bien que renvoyant à ce qu'ils ne sont pas et adoptant une esthétique *a priori* sans qualité plastique, les éléments créés ont paradoxalement permis de réifier le processus – au détriment de l'aspect documentaire qui avait motivé leur réalisation. Ces ensembles images-textes, libérés peu à peu de leur référent, prennent le risque de devenir des signes autonomes – ce à quoi s'opposait justement Perreault. Toutefois, ils continuent à poser pour les musées de véritables questions de définition et de classement et participent encore à la réévaluation de la notion d'œuvre d'art.

c) « On a besoin de quelque chose à vendre ! »

Dans ces conditions de publicisation et de reconnaissance, nous pouvons nous demander si *Following Piece* a toujours l'efficacité d'un *street works*, œuvre qui, par définition, se confondait avec l'activité de la rue et échappait à toute récupération institutionnelle. Perreault proclamait en 1969 qu'un *street works* perdait son efficacité s'il était transféré dans un musée ou une galerie[849]. En 2015, lorsque nous lui demandons s'il considère que *Following Piece* est toujours un « Street Works », le critique répond par la négative. « C'est devenu quelque chose d'autre. Peut-être du journalisme. Ou de la critique d'art. Ou un produit de quelque sorte. Un souvenir. »[850] Pourtant, en institutionnalisant « Street Works IV », Perreault ne contribuait-il pas lui-même à tracer le chemin emprunté par

[848] (« But the documents were only souvenirs, after the fact, whose proper place was in the pages of a book or magazine ».), ACCONCI, Vito, « Notes on my photographs, 1969-1970 », *op. cit.*, n. p. Nous traduisons.

[849] Voir PERREAULT, John, « Taking to the Street », *op. cit.*, p. 15.

[850] (« It becomes something else. Perhaps, journalism. Or art criticism. Or a product of some sort. A souvenir. »), PERREAULT, John, entretien par mail, *op. cit.* Nous traduisons.

cette œuvre ? Nous comprenons qu'il était difficile de sortir totalement des cadres de l'art tels qu'ils existaient ; les organisateurs prenaient le risque de se confronter aux forces de l'ordre et à l'indifférence du monde de l'art. Cependant, faire parrainer la quatrième manifestation était peut-être déjà le signe d'un échec plus général, celui de la volonté de toute une génération de s'émanciper de l'institution. Produire des « tableaux » ou autres installations destinées aux cimaises des galeries s'inscrit finalement dans la continuité des contradictions inhérentes aux « Street Works », du moins à partir de la quatrième manifestation. La responsabilité dans ce glissement de statut des images et des textes produits paraît partagée par tous les acteurs.

Il ne faut également pas négliger la place primordiale du marché dans la production artistique. Les artistes qui ne créaient rien de « marchandisable » ou de réifiable, se sont trouvés fortement encouragés par les galeristes à modifier leur position et à produire des éléments de preuves[851] de leurs diverses activités, tout comme des objets aptes à être exposés et vendus. Acconci entre en 1972 à la galerie Ileana Sonnabend, la galerie de l'ancienne femme de Leo Castelli[852] fraîchement installée à SoHo. Même si cela arrive deux années après la réalisation des photographies de *Following Piece*, il est intéressant de noter ce que l'artiste avance aujourd'hui à ce propos :

> « Ileana m'a demandé de faire des choses qu'elle pouvait vendre. Parfois je produisais une sorte de documentation, comme des photographies et des écrits. La galerie n'en a pas vendu beaucoup. Mais elle me versait un salaire. Je pense que cela devait s'élever à 1000 $ par mois, ce qui représentait vraiment beaucoup. Mais je ne me rendais pas compte qu'il s'agissait d'un prêt. Parce que quand j'ai quitté la galerie en 1980, elle a gardé mon travail. Elle est cependant la seule pour qui j'avais vraiment du respect. J'ai acheté un répondeur téléphonique à cause d'elle. Elle appelait

[851] « Tel galeriste appelait en disant "nous avons besoin de telle documentation pour telle pièce" et nous fournissions la documentation requise. Aujourd'hui, je considère que c'est la pire chose qui puisse être. » (*« A gallery owner would called and say, "we need proof of authorship for this or that work". And we would supply what they were asking for. Now I see that that [sic] was the worst thing we could have done. »),* ACCONCI, Vito, « Interview avec Yvonne Rainer et Vito Acconci », *op. cit*., p. 37. Nous traduisons.

[852] « Léo Castelli a été, après la seconde guerre mondiale, l'archétype du leader. Du marché américain et du marché international, il apparaît comme la figure emblématique : il est la version contemporaine de l'entrepreneur dynamique. Même s'il n'a pas toujorus été le premier marchand, il a promu successivement de grandes individualités, Rauschenberg, Johns, Stella, et de grands mouvements, le pop art, le minimal art, le conceptual art, etc. », MOULIN, Raymonde, avec la collaboration de COSTA, Pascaline, *L'Artiste, l'institution et le marché*, Flammarion, Paris, 1992, p. 49.

constamment pour me dire "On a besoin de quelque chose à vendre! On a besoin de quelque chose à vendre!" »[853]

Si un artiste souhaitait vivre de sa pratique en intégrant une galerie, il devait bien logiquement produire des objets capables de satisfaire le désir de posséder d'un collectionneur, tout comme le conforter dans sa perception de l'art. À l'encontre du désir de dématérialisation observé chez cette génération d'artistes new-yorkais, les galeristes les encourageaient à re-matérialiser leurs pratiques. Et si les « Street Works » étaient, comme le rappelle Judith Collishan, « en partie une réponse au mercantilisme croissant de l'art »[854], elle a été, concernant Acconci, très vite intégrée au système marchand. L'artiste reconnaît sa part de responsabilité. Dans un entretien avec Christophe Wavelet en 2003, il explique que l'art des années 1960-1970 a fait le lit de ce qui s'est produit dans les années 1980, à savoir la perversion de la situation du monde de l'art :

> « Le phénomène qui a permis au système marchand des galeries d'art de prendre le pas sur l'activité artistique elle-même, en fétichisant ses productions, n'est pas tombé du ciel. Il a au contraire été encouragé par nos propres conceptions. » [855]

En effet, selon l'artiste aujourd'hui, la documentation « devrait être mise en libre circulation et à disposition de ceux qu'elle intéresse »[856] et non pas fétichisée dans des installations ou exposée derrière les vitres d'un musée. Exposer des notes au même titre qu'un tableau lui semble totalement aberrant. « C'est l'indice le plus sûr de l'échec, de l'échec d'une

---

[853] (« Ileana asked me to do things she could sell. Sometimes I made a kind of documentation, like photographs and writings. They didn't sell that much. But they were giving me a stipend. I think it was like $1,000 a month, which was really a lot. But I didn't realize that a stipend was a loan. Because when I left the gallery in 1980, she took work. Still, she's the only one I really had respect for. I got an answering machine because of her. She'd be constantly calling, saying, "We need to have something to sell! We need to have something to sell! »), Id., entretien avec Jeff Rian, « Vito Acconci, The icon of the New York underground art scene (…) », *op. cit.*. Nous traduisons.

[854] (« In part, their actions were a response to increasing commercialism in art. »), COLLISCHAN, Judy, *op. cit.*, n. p. Nous traduisons.

[855] (« The phenomenon that allowed the art galleries' mercantile system to become more important than the artistic activity itself, by fetishizing what it produced, didn't come out of nowhere. »), ACCONCI, Vito, « Interview with Yvonne Rainer and Vito Acconci », *op. cit.*, p. 36. Nous traduisons.

[856] (« *All documentation should be freely available to whoever's interested in* ».), *ibid.*, p. 37. Nous traduisons.

certaine conception de l'art, conception qui, une fois encore, selon moi, s'est trouvée promue par ma génération. »[857] À cause d'une attitude ambivalente tendue entre le refus du monde de l'art tel qu'il existait et un désir de notoriété et de gain d'argent (nécessaire pour vivre), les artistes, Acconci compris, ont entretenu le système qu'ils dénonçaient. Peut-être même l'ont-ils rendu plus puissant qu'il ne l'était auparavant, puisque celui-ci a pu intégrer des œuvres qui allaient à son encontre[858].

Ce type d'art est appelé par la sociologue Raymonde Moulin l'« art orienté vers le musée ». Il se caractérise par sa contestation de l'art et du marché. « Intellectuel et hermétique, il est soutenu d'abord par la communauté artistique et le cercle restreint des professionnels de l'art. »[859] Elle remarque que les galeries ont toutefois trouvé des façons « de vendre cet art peu adapté aux appartements modernes et qui a besoin, pour être compris dans les sinuosités de son intention, d'un haut degré de complicité culturelle »[860]. La galerie commercialise des dessins préparatoires et des « constats » photographiques ou filmiques des réalisations éphémères, leur octroyant une forme de rareté en les faisant signer et en limitant leurs tirages, mais aussi des grandes pièces uniques, plutôt destinées au musée – exactement ce qu'il s'est passé pour Acconci.

Dès 1976, Lippard fait un constat amer de cette situation. Dans l'article déjà cité « The geography of Street Time: A survey of Street Works Downtown »[861], texte motivé par sa déception quant à ce qu'est devenue depuis 1971 la scène new-yorkaise *downtown*, la critique observe que les espaces indépendants et les lofts d'artistes, originellement fondés sur un esprit libre et communautaire, ont été rapidement remplacés par « un degré de

[857] (« It is the surest evidence of failure, the failure of a certain conception of art, a failure that was, once again, in my opinion, promoted by my generation. »), *ibid.*, p. 37. Nous traduisons.

[858] « Je pense que nous avons rendu le système artistique encore plus puissant qu'avant. »), ACCONCI, Vito, « Entretien par Hans-Ulrich Obrist », trad. A. Walker, dans *Hors Limites, l'art et la vie 1952-1994*, (catalogue d'exposition Centre Georges Pompidou, Paris, 1994), éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, 1994, p. 307.

[859] MOULIN, Raymonde, *op. cit.*, p. 70.

[860] *Ibid.*, p. 69.

[861] LIPPARD, Lucy, « The geography of Street Time (…) », *op. cit.*, p. 181-210.

mercantilisme inouï », tandis que le quartier subit très vite les effets de la gentrification[862]. D'ailleurs, la galerie Sonnabend, installée à l'origine sur Madison Avenue, déménage en 1971 à SoHo. Et ce ne sont pas des raisons économiques qui ont poussé la galeriste à se rendre dans ce quartier, elle qui avait exposé Andy Warhol dans sa galerie du Quai des grands Augustins… Enfin, Lippard note qu'aucun des acteurs de cette scène indépendante n'a réellement cherché à abandonner le système marchand :

> « Beaucoup d'artistes et de travailleurs de l'art autour de 1969 ont désiré une certaine forme d'indépendance vis à vis du système. Mais il faut avouer qu'aucun d'entre nous, à aucun moment, n'a totalement abandonné sa place dans le marché au profit de la liberté de spectacles librement ouverts, des piquets de grève et d'œuvres dans la rue. Il y avait, cependant, beaucoup de conversations autour de telles possibilités, qui culminèrent lors de la Grève de l'Art[863] dans toute la ville, au moment des meurtres à [l'université] Jackson State et des bombardements au Cambodge par les États-Unis. »[864]

Selon Lippard, les *street works* (qu'elle entend comme genre et non pas uniquement comme les événements organisés en 1969, rappelons-le) permettent justement d'envisager une alternative. Celle-ci a pour principale vertu de pouvoir se réaliser sans marchand ou « sponsor ». Mais la critique constate que, dans la plupart des cas, sortir de la galerie est presque une tactique pour mieux y entrer :

---

[862] « Avec la légalisation de la vie en loft, la béatification de SoHo comme quartier de référence, et l'attention médiatique qui en résulte, un niveau de mercantilisme inouï remplaça l'idéal communautaire initial. En 1971 l'excitation politique s'était atténuée. Tandis que l'art se réchauffait dans le pluralisme, le quartier devint lentement celui de boutiques, des bars et de restaurants chics. » (« With the legalization of loft living, the beatification of SoHo as a landmark area, and the resultant media attention, an unheard of degree of commercialism replaced the initial community ideal. By 1971 the political excitement had died down. While the art basked in pluralism, the area slowly settled into geography of boutiques, bars, and fancy food. »), *ibid*. Nous traduisons.

[863] La grève de l'art a eu lieu en 1970 et a provoqué la fermeture de nombreux musées et galeries de Manhattan. « *Grève de l'art contre le racisme, la guerre et la répression* » proclament les manifestants. Un des groupes les plus actifs est le Guerilla Art Action Group dont Lucy Lippard est l'une des principales initiatrices.

[864] (« Many artists and art workers around 1969 desired some measure of independence from the system, though it should be said that none of us at any time totally abandoned his or her marketplace for the freedom of open shows, picket lines, and street works. There was, however, much talk about such possibilities, culminating in the city-wide Art Strike at the time of the murders at Jackson State and the U.S. bombing of Cambodia. »)»), *ibid*. Nous traduisons.

> « Bien trop souvent, cependant, aucune réelle alternative au marché ne s'offre. Sortir de la galerie sur la pointe des pieds au profit de la rue, puis revenir précipitamment pour exposer de la documentation ne fait que parodier le besoin de former une "dialectique" entre le réel et les mondes artistiques. »[865]

Cette dialectique entre réel et monde de l'art rappelle bien entendu celle théorisée par Smithson qui distingua très nettement le *Site* de l'œuvre et le *Nonsite* de la galerie[866]. Cette dialectique se retrouve dans *Following Piece* ; si l'artiste agit dans la rue, avec pour réel désir de faire de sa poésie une action, il a toutefois besoin de la revendiquer afin qu'elle existe dans le champ de l'art… Le véritable problème se pose dès lors que la publication se substitue à l'acte lui-même. Dans quelle mesure agir furtivement, dans la rue, n'est-il pas une stratégie pour attirer l'attention ? Acconci l'affirme « […] si effectivement notre travail ne se vendait guère, il attirait considérablement l'attention »[867]. En cherchant à échapper à toute visibilité et à fuir le monde de l'art, les artistes furtifs ne se sont-ils pas rendus encore plus « intéressants » pour ce milieu ? N'y ont-ils pas ainsi préparé leur entrée triomphante ? Une position que l'on pourrait résumer par cette formule : « regardez-moi, je ne suis pas là » ? Ont-ils réellement cherché des alternatives au marché de l'art ? Est-ce qu'ils n'ont pas contribué plutôt à faire des actions furtives des produits réifiables, figés dans des textes photocopiés et des images de mauvaises qualités, mais aptes à satisfaire le marché ? Enfin, si les « Street Works » avaient pour objectif de s'adresser à l'homme de la rue, d'aller à la rencontre du « premier venu », le milieu de l'art ne finissait-il pas par devenir leur seul horizon, en leur offrant visibilité et légitimation ?

En 1969, les organisateurs croyaient sincèrement qu'à travers les pratiques furtives, éphémères, urbaines, corporelles ou conceptuelles – qui ne contenaient apparemment rien de commercialisable –, ils allaient contribuer à modifier le système artistique, qui dépendait majoritairement de ventes d'objets tangibles et d'images visibles. La majorité des professionnels du monde de l'art pensait d'ailleurs à l'époque que les pratiques de la

[865] (« All too often, however, no real alternative to the marketplace is offered. Tiptoeing out of the gallery and into the street, then rushing back to exhibit documentation, only parodies the need to form a "dialectic" between the real and the art worlds. […]. »), *ibid.*, p. 189. Nous traduisons.

[866] Voir p. 175.

[867] ACCONCI, Vito, « Entretien par Hans-Ulrich Obrist », *op. cit.*, p. 307.

mouvance dite « conceptuelles » seraient à même d'éviter la commercialisation généralisée. Lippard, dans la postface de la réédition de 1997 de son ouvrage sur l'art conceptuel, le raconte :

> « Il semblait en 1969 que… personne, pas même un public avide de nouveauté, n'était réellement prêt à verser de d'argent (ou, en tout cas, beaucoup d'argent) pour la photocopie d'un texte portant sur un événement passé ou jamais directement perçu, pour une série de photographies montrant une situation ou un état éphémère […]. Les artistes concernés paraissaient donc pouvoir être totalement affranchis de la tyrannie du statut de produit et de la tendance du marché. »[868]

Toutefois nombre d'entre eux ne se sont pas totalement engagés dans la voie qu'ils avaient dessinée, et ont répondu favorablement aux demandes de production d'objets des galeries. Le marché absorba ainsi en très peu de temps les propositions les plus radicales. Lippard remarque :

> « Trois ans plus tard, les principaux artistes conceptuels vendent leurs œuvres moyennant des sommes considérables, ici et en Europe ; ils sont représentés par les galeries les plus prestigieuses du monde (et, d'une façon encore plus inattendue, ils y exposent). »[869]

Les actions furtives réalisées à l'occasion de « Street Works » nous apparaissent ainsi caractéristiques d'une époque new-yorkaise tout à fait singulière, dont l'effervescence se déployait entre deux pôles opposés : d'un côté, les revendications sociales dans lesquelles se reconnaissaient les artistes et les « travailleurs de l'art », de l'autre, l'explosion du capitalisme libéral. Le succès du marché de l'art concorde avec les débuts de la performance ou de l'art action, travaux qui, s'ils étaient motivés par un désir d'indépendance, l'étaient aussi par celui

---

[868] (« It seemed in 1969… that no one, not even a public greedy for novelty, would actually pay money, or much of it, for a Xerox sheet referring to an event past or never directly perceived, a group of photographs documenting an ephemeral situation or condition […] ; it seemed that this artists would therefore be forcibly freed from the tyranny of a commodity status and market-orientation. », LIPPARD, Lucy « Escape attempts », dans *Six Years* (…), *op. cit.,* p. xxi. Nous traduisons.

[869] (« Three years later, the major conceptualists are selling work for substantial sums here and in Europe; they are represented by (and still more unexpected – showing) the world's most prestigious galleries. »), *ibid*. Nous traduisons.

de reconnaissance. Il est donc nécessaire de distinguer nettement l'action furtive de son devenir œuvre

Il faut reconnaître toutefois que les travaux réalisés par les artistes de cette époque ont participé à modifier la notion d'œuvre. Ils ont montré que celle-ci ne s'incarne pas forcément dans un objet autonome présenté à un public dans un cadre normé ; une partie peut lui avoir échappé. Marché et institutions doivent alors se contenter d'autre chose, qui, nous le verrons plus loin[870], indique qu'un acte a eu lieu, mais sans eux. La performance, les actions dans la rue, le Land art ou l'art conceptuel ont contribué à ouvrir les espaces de l'art, à transposer l'art hors des lieux conventionnels ou des cimaises des galeries, à partir à la rencontre d'un public inhabituel, à s'autonomiser d'un système marchand et réactionnaire pour créer avec une plus grande liberté. Ils ont fait reconnaître que l'œuvre ne s'incarne pas nécessairement dans un objet mais dans un processus, voire, dans le cas des « Street Works », qu'elle peut être débarrassée de toute valeur visuelle. Ces œuvres sont apparues en corrélation avec les revendications des « travailleurs de l'art », à savoir acquérir une plus large autonomie de production et de diffusion de leurs travaux, sans être soumis à des normes ou des conventions qui leur paraissaient obsolètes. Si l'on peut penser que les artistes n'ont pas été aptes à proposer une alternative assez puissante afin que leur œuvre ne soit pas intégrée à un système contre lequel elle avait été produite, il faut reconnaître qu'aujourd'hui nombre d'artistes se revendiquent de ces recherches de la fin des années 1960. Les répercussions des travaux créés à cette époque se ressentent dans les pratiques furtives actuelles, qui œuvrent toujours à l'encontre du marché et de l'institution et réfléchissent à des stratégies de publication qui ne se trouveraient pas diluées dans des traces à conserver.

Following Piece n'est de plus pas une œuvre figée dans sa réification ; elle échappe à toute appréhension définitive et ne cesse de questionner le monde institutionnel. L'artiste a toujours – et continue aujourd'hui encore – travaillé sur les différents dispositifs permettant de publier son œuvre, sans cesse réévaluée. Nous l'avons dit, il est déjà très difficile de distinguer les textes antérieurs à l'action de ceux qui la suivent, ou de dater les photographies et les installations créées. Si les comptes rendus factuels ne peuvent avoir été écrits qu'après que l'activité a été réalisée, nombre de publications et productions troublent les temporalités. Le numéro de la revue *Avalanche*, paru en 1972, en est un exemple. Deux pages intitulées

[870] Voir p. 363.

« Espace peuplé – accomplissement de moi-même à travers un autre agent »[871] présentent un schéma explicatif de l'action, le protocole de départ, les deux images d'Acconci de dos ainsi qu'un compte rendu de filature. C'est donc ici une autre façon de faire connaître l'action, à travers l'agencement et la mise en page des différents éléments se rapportant à l'acte. Selon le même principe, l'artiste a participé à l'élaboration de l'ouvrage *Diary of a Body*[872] paru en 2006 : six pages sont consacrées à *Following Piece*. S'y trouvent agencés les photographies datant de 1970, les comptes rendus tapés à la machine (qui diffèrent légèrement de ceux écrits à la main pour le panneau conservé au MoMA), un texte protocolaire légèrement différent des précédents, des notes sur ce travail parfois largement postérieures, et enfin un schéma que nous n'avions pas rencontré jusque-là. Les nombreux éléments qui permettent à l'action d'atteindre un statut public, ne cessent donc d'être retravaillés par l'artiste. Son assistant, Chris Dierks, nous l'a confirmé dans un courriel en décembre 2014 :

> « Vito a créé un certain nombre de pièces documentaires pour plusieurs performances / activités au fil des ans, mais rétrospectivement, il estime que la plupart d'entre elles sont insuffisantes. En 2007 il a commencé à réaliser des pièces archivistiques afin de mieux (ou plus complètement) représenter le travail, en incluant tout ce qui existe, tous les documents originaux d'une performance / activité donnée (annonces, descriptions, notes, des photos, etc.). Ces pièces plus récentes doivent servir de documentation finale et complète du travail auquel elles se réfèrent. Certaines ont été exposées et publiées, et la plupart ont été vendues à des collectionneurs / institutions. »[873]

Aujourd'hui encore, Acconci s'attelle à documenter au mieux *Following Piece*. Son assistant nous a envoyé en PDF l'état actuel de ce travail : s'y trouvent réunis sur 14 feuilles blanches tous les éléments relatifs à cette œuvre depuis 1969. Schémas, protocoles, conditions

[871] « Peopled space – Performing Myself Through Another Agent », ACCONCI, Vito, *Avalanche*, *op. cit.*, p. 30-31.

[872] Id., *Vito Acconci: Diary of a Body, 1969-1973*, *op. cit.*

[873][« Vito's created a number of documentation pieces for several performance / activities over the years, but in retrospect, he feels that most of them were insufficient. In 2007 he started making the archival pieces as a way of better or more fully representing work by including all of the extant, original documents for a given performance / activity (announcements, descriptions, notes, photos, etc.). These more recent pieces are meant to serve as the final, most complete documentation of the work they refer to. Some have been exhibited and published, and most have been sold to collectors / institutions. »], DIERKS, Chris, *op. cit*.. Nous traduisons.

de l'invitation, comptes rendus des 21 différentes filatures, définitions des termes du protocole de départ, notes postérieures datant de 1972 (dont certaines écrites pour le numéro d'*Avalanche*)… Seulement trois exemples de *Private Piece* (3 novembre 1969, 3 décembre 1969 et 3 janvier 1970) y sont présentés, tandis que les quatre photographies évoquées précédemment sont augmentées de deux autres (encore non rencontrées jusque-là mais faisant parties de la même série réalisée en 1970). Ce que nous notons surtout est l'ajout de notes manuscrites en rouge, datées de 2011, qui viennent commenter ces éléments. Elles nous permettent enfin de saisir la chronologie des différentes formulations, en précisant les termes de l'action : le protocole très simple et le schéma d'intention auraient été écrits en 1969 (avant, durant et juste après les filatures, Acconci n'est pas sûr lui-même), alors que le protocole plus détaillé aurait été écrit au milieu des années 1970. À cette époque, l'artiste commençait un travail d'installation et cherchait à récapituler son travail, à « tourner la description en "légende" »[874]. Une autre formulation, plus détaillée, indique les circonstances de l'invitation à participer aux « Street Works ». Elle aurait quant à elle été rédigée durant les années 1980, alors que l'artiste se tournait vers l'architecture – ce qui pourrait expliquer l'insistance sur la présentation du contexte de réalisation. Sous les photographies intégrées à ce document, une note manuscrite confirme l'absurdité de la prise photographique, tout comme son anachronisme :

> « Aucune photo n'a été prise durant les vingt-trois jours d'activité. Parce qu'un photographe ne pouvait pas me suivre pendant que je suivais les autres. J'aurais été remarqué trop facilement. Donc ces photos ont été prises plus tard. […] Je ne peux pas expliquer comment / pourquoi j'ai autorisé / dirigé la photographe à se tenir en face de moi et de la personne en train de marcher, qui a dû la remarquer… »[875]

Acconci reconnaît ici que ces photographies ne sont pas celles des 23 jours de filatures, et que, de plus, diriger la photographe en face d'eux semblait contradictoire avec le geste lui-même ; la personne suivie ne pouvait pas manquer de remarquer l'objectif. La

[874] (« Attempt to summarize / Trying to turn description into "caption"»), ACCONCI, Vito, Archival documentation of *Following Piece*. Nous traduisons.

[875] (« No photos were taken during the 23 days of activity. Because a photographer couldn't be following me while I was following others. I would be too easely noticed. So these photos were taken afterward. […] I can't explain how / why I allowed / directed the photographer to stand in front of me & therefore the person walking, who had to notice…»), *ibid*. Nous traduisons.

dernière note, placée sous les *Private Pieces,* revient sur le terme « *re-activated* » utilisé dans les lettres : « Je n'aurais pas dû dire "réactivé" : "l'activité particulière" n'était pas refaite mais seulement rapportée. »[876]. L'artiste pense que le terme a été mal choisi : il n'a pas rejoué les filatures, comme nous l'avions d'abord pensé en lisant les *Private Pieces*, mais s'est contenté de les rapporter, d'en faire un compte rendu.

L'artiste garde de cette façon le contrôle sur les modes de documentation et de révélation de ses filatures, qui remettent en question le caractère furtif de l'action, pour le faire passer au statut d'œuvre. Il participe à l'écriture de son histoire. Ce n'est que récemment qu'il a accepté de lever le voile sur la date des photographies. De même, les *Private Pieces* n'ont été rendues publiques, apparemment, qu'en 2006, avec l'ouvrage *Diary of a body*. L'image semble avoir été jusque-là privilégiée, aux dépens des mots. La réévaluation actuelle des ses archives lui permet peut-être aujourd'hui d'aller à l'encontre d'une situation qu'il récuse. En effet, Acconci a conscience des contradictions dans lesquelles son travail s'est inscrit. Paradoxalement, il affirme aujourd'hui n'avoir jamais souhaité faire partie du monde de l'art, qu'il déteste littéralement. Bien entendu, il est difficile de le croire aux vues des différentes méthodes qu'il a employées pour faire partie de ce monde de l'art qu'il déteste tant. Mais l'artiste, après avoir connu un véritable succès, décide en 1988 de se consacrer à l'architecture. Il ouvre alors l'Acconci Studio à New York et proclame à qui veut l'entendre qu'il n'a jamais souhaité faire parti du monde de l'art. Dans un registre similaire, Piper rappelle qu'elle a toujours travaillé en dehors de sa pratique artistique afin de ne pas dépendre de la vente de ses œuvres pour vivre. Elle a finalement plus ou moins quitté les arts plastiques pour se consacrer à la philosophie – elle obtient une thèse à Harvard en 1981 et refuse aujourd'hui de donner tout entretien. Ceci confirme que les actions furtives sont des actes qui s'organisent à l'encontre d'une situation artistique réactionnaire, qu'elles cherchent à transformer. Perreault l'affirme dans notre échange : « [n]ous voulions casser le pouvoir autoproclamé du monde de l'art qui décide ce qui est de l'art et ce qui n'en est pas »[877]. Mais ce changement n'ayant pas été à la hauteur des espérances des artistes, voire n'ayant pas eu lieu, ils ont préféré le quitter. Ils ont contribué néanmoins à faire exister une autre notion de l'art ; un art furtif et non visible directement.

[876] (« I should not have said "re-activated": the "particular activity" was not re-done but only reported. »), *ibid*.

[877] « We wanted to break down the self-appointed power of the art world to decide what is or is not art.», PERREEAULT, John, entretien par mail, *op. cit.* Nous traduisons.

L’œuvre furtive se déploie ainsi de sa dissimulation à sa révélation. L’artiste agit au regard de tous mais en secret, ce qui lui permet de manifester des contenus qui, *a priori*, ne pourraient l’être autrement. Il échappe ainsi à une forme de contrôle sociétal, s’affranchit des codes de l’art comme de la bienséance, échappe à la surveillance comme à l’injonction à la publicité. Enfin, en dévoilant le complot dont ils ont été les initiateurs, les artistes furtifs expriment leur insatisfaction à l’endroit de la société et en dénoncent les ressorts. Ils font une déclaration politique, à retardement.

II. L'Impossible révélation : ***Divadlo*** de Kovanda

Nous avons abordé avec *Following Piece* d'Acconci les enjeux soulevés par l'action furtive dans une démocratie en pleins bouleversements sociaux et engagée dans la Guerre Froide. Intéressons-nous à présent à une action se déroulant de l'autre côté du rideau de fer, durant ce conflit qui a véritablement scindé le monde en deux parties. *Divadlo* de Jiří Kovanda a lieu en République socialiste tchécoslovaque, sur une place de Prague, en 1976, sous un régime démocratique totalitaire. Nous pourrons observer de la sorte deux œuvres qui répondent à notre définition de l'action furtive mais qui prennent place dans deux sociétés démocratiques opposées : l'une est dite libérale (les USA en 1969), l'autre, totalitaire (la Tchécoslovaquie en 1976). Ces deux types d'organisation répondent à deux formes différentes d'encadrement des masses, mais l'une comme l'autre accordent au secret un statut fondamental.

A. L'ambivalente position de l'artiste alternatif en Tchécoslovaquie

Ainsi que le remarque l'historien Pierre Nora déjà cité, les démocraties libérales, à l'instar des États-Unis en 1969, revendiquent la transparence des affaires publiques et ne peuvent *a priori* aller à l'encontre de ce principe, sous peine d'être totalement discréditées. L'autorité religieuse ou les communautés scientifiques bénéficient d'une certaine autonomie, qui, nous dit l'historien, « entrent avec les dynamiques sociales dans un rapport de forces permanent et un jeu de réciprocité qui instaure une circulation du secret active »[878]. L'économie du secret obéit alors « à des circuits plus complexes et plus clandestins »[879]. Les normes sociales du secret doivent être légitimées sous une panoplie idéologique : respect de la vie privée, prescriptions législatives, secret professionnel etc. Ainsi dit-il, « le secret n'est plus

[878] NORA, Pierre, *op. cit.*, p. 310.

[879] *Ibid.*

l'objet d'une manœuvre […] il est partout et nulle part »[880]. À l'opposé, dans les démocraties totalitaires, le pouvoir cerne les instances du savoir comme celles du sacré et empêche toute forme d'information de filtrer sans son aval. Ainsi, il « […] se revêt seul des prestiges de l'idéologie sacralisée »[881]. Le secret n'est alors autorisé qu'à l'intérieur du pouvoir. Nora résume cela en cette phrase lapidaire : « Aux yeux du pouvoir rien n'est secret, pour le pouvoir tout est secret. »[882]. En effet, aux yeux du régime, rien n'est secret ; la police secrète a pour mission de contrôler tout individu potentiellement dissident et fait en sorte que chacun se sache possiblement surveillé, afin qu'il ne puisse rien dissimuler. Les hommes deviennent alors le « principe de leur propre assujettissement »[883] – pour reprendre les termes de Foucault. Le parti socialiste cependant fonctionne à l'instar des sociétés secrètes analysées par Simmel : la hiérarchie y est très forte et centralisée, le langage codé. L'artiste qui agit furtivement, a, nous l'avons dit, le choix entre la dissimulation et la révélation. Est-ce encore le cas pour l'artiste alternatif, dont le secret serait le seul mode d'expression possible ? L'artiste non officiel d'une démocratie totalitaire n'est-il pas forcément réduit au silence ? Comment, et peut-il, rendre publique son action furtive ? Sans aller dans le sens univoque des historiens de l'art occidentaux qui ont bien souvent analysé le travail de Kovanda « principalement dans l'esprit d'un déterminisme historique et d'une interprétation légendaire »[884], il est nécessaire de replacer l'œuvre dans son contexte afin de mieux saisir non seulement la scène artistique dans laquelle cette action se situe, mais également la situation politique où les artistes alternatifs pouvaient œuvrer dans la Tchécoslovaquie du bloc communiste. Si le secret de l'action est en partie induit par l'interdiction de produire en dehors de l'esthétique communiste autorisée, comment le geste peut-il être révélé, accéder à un public et advenir en tant qu'œuvre ?

---

[880] *Ibid.*

[881] *Ibid.*, p. 309.

[882] *Ibid.*

[883] FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir*, *op. cit.*, p. 236.

[884] (« His works were seen by Western theoricians and curators primarily in the spirit of a historical determinism and a legendary interpretation […] ».), HAVRÁNEK, Vít, « Conversation III: ordinariness is invisible. Text de Vít Havránek, with e-mailed commentary by Pawell Polit and Igor Zabel », dans *Jiří Kovanda*, JRP|Ringier, Prague, Zurich, 2006, p.115. Nous traduisons.

a) *Divadlo* de Kovanda : ne pas « soupçonner la “performance” »

Opérons à l’inverse de que ce que nous avons fait précédemment et commençons par ce par quoi nous connaissons l’action furtive de Kovanda : sa publication. Cinq photographies noir et blanc, dont la partie inférieure est occupée par le bitume lisse d’une place publique, présentent en leur centre le même homme, debout. Nous distinguons derrière lui le rez-de-chaussée d’un bâtiment du XIXème siècle de type administratif (escalier monumental, façade en pierres taillées, statues allégoriques), bordé d’une route. Il fait jour. D’une image à l’autre, l’homme barbu, cheveux mi-longs bouclés, pose sa main sur la rambarde qui entoure la place, s’appuie sur un barreau métallique, se passe la main le long de la nuque, se gratte le nez, met sa main dans la poche arrière de son pantalon. Les photographies se composent toutes de la même manière, coupées en leur centre par un poteau vertical situé aux pieds des escaliers. L’homme reste toujours à proximité de l’axe ainsi dessiné ; il paraît attendre, piétiner sur place. Peu de gens entrent dans le champ : quelques personnes descendent les escaliers derrière lui, des voitures circulent. Sur une image seulement un passant portant manteau et chapeau empiète sur le premier plan. Il s’avance sur la droite, se mouchant d’un même mouvement – nous sommes probablement en hiver. Les voitures garées en bas des marches nous autorisent à dater la série dans les années 1970 et à imaginer que le laps de temps de la séance a été court : aucun véhicule n’a bougé le long des cinq images. Cet homme ne fait, *a priori*, rien que de très banal. Pourquoi donc le prendre en photo ?

Au regard du cadrage, nous pouvons penser que le photographe est à distance du sujet, debout, peut-être sur la place. Deux images au format portrait, à la netteté moins précise, ont dû être prises au téléobjectif ou sont des agrandissements. Comment interpréter ces images d’un homme qui attend sur une place publique ? Qu’est-ce qui a pu conduire à leur réalisation ?

Les photographies décrites ici sont reproduites aux pages 47 et 48 de l’ouvrage monographique dédié à l’artiste Jiří Kovanda en 2006[885] ; trois sont au format paysage, deux

[885] *Ibid.*, p. 47 - 48.

au format portrait. Pour aider le lecteur, un texte, noir sur blanc, dactylographié à la machine à écrire, les accompagne :

> « “Théâtre”
>
> Novembre 1976
>
> Prague, Václavské náměstí
>
> Je suis à la lettre un scénario précédemment écrit. Les gestes et les mouvements ont été choisis de façon à ce que les passants ne soupçonnent pas qu’ils observent “une performance”. »[886]

Voilà donc la solution de l’énigme. Cet homme, photographié sur une place de Prague en 1976, joue un script écrit au préalable et les différents mouvements (se gratter le nez, se passer la main sur la nuque) sont joués. S’agit-il d’une scène d’une pièce de théâtre, comme le suggère le titre ? Mais au théâtre, ainsi que nous l’avons spécifié en introduction, trois coups annoncent le commencement de la pièce, puis le rideau se lève, tandis que les acteurs jouent sur une scène qui délimite l’espace de jeu[887]. Le titre paraît alors hautement ironique : *Divadlo* (soit *Théâtre* en tchèque) est, *a priori*, très éloigné du théâtre. De même, s’agit-il d’une performance ? Il semble généralement acquis que l’art est toujours désigné par un dispositif signalétique qui en permet la visibilité, ce qui n’est pas le cas ici. De plus, personne n’a été convié à y assister. Enfin, rien ne distingue cette série de gestes ordinaires de ceux quotidiennement accomplis sur cette place. Ces actions s’immiscent ainsi dans la vie des passants et demeurent inaperçues.

Ne pas pouvoir « soupçonner la “performance” » est l’enjeu de cette action. L’utilisation par l’artiste des guillemets autour du terme « performance » démontre d’ailleurs toute l’ambiguïté de ce terme : peut-on encore parler de performance ici ? Cette œuvre

---

[886] (« Theater, I follow a previously script to the letter. Gestures and movements have been selected so that passers-by will not suspect that they are watching a “performance”. »), KOVANDA, Jiří, *Divadlo*, trad. du tchèque à l’anglais I. Gutjérez, P. Angermeyer, dans *ibid.*, p. 47. Nous traduisons.

[887] Voir à ce sujet GOFFMAN, Erving, *op. cit.* Le sociologue y analyse la manière dont toute activité sociale se prête à plusieurs versions ou cadrages, qui fixeraient la représentation de la réalité, orientant les perceptions. Voir notre introduction p. 19.

correspond exactement à notre définition de l'action furtive ; elle se caractérise par l'« indiscernabilité » entre expérience esthétique et expérience ordinaire.

Cet aspect est souvent recherché par Kovanda dans l'ensemble de son travail. Par exemple, *La Rivière*[888] est une œuvre pour laquelle il puise de l'eau dans une rivière entre ses mains, puis remonte en aval pour la reverser plus haut, comme pour remonter le temps. Or il affirme ceci :

> « Je pense que c'est connecté avec "Théâtre", avec le fait de faire quelque chose d'invisible, quelque chose de complètement inutile. Je fais quelque chose qui peut être fait normalement, quelque chose qui arrive tout le temps, d'une façon anormale. »[889]

Faire quelque chose d'« invisible » est à entendre ici comme un geste qui est vu mais qui ne peut-être discerné comme artistique. Pour cela, l'artiste choisit des actions « complètement inutile[s] », inscrites dans la vie « normale ». Il rejoue des gestes qui sont accomplis « tout le temps », mais le fait d'une « façon anormale », ce qui sous-entend que, lorsqu'ils sont effectués dans un but artistique, ces gestes ne sont pas tout à fait ce qu'ils sont censés être[890]. Cependant, Kovanda doit rester discret. L'artiste affirme même un vrai rejet de la théâtralité. « Je n'ai jamais aimé les happenings lorsqu'ils ont eu tendance à aller vers trop

---

[888] Voici le protocole de l'œuvre : « Je porte de l'eau de la rivière dans mes mains en forme d'une coupe et la ramène quelques mètres en aval … », (« I carry some water from the river in my cupped hands and release it a few meters downriver…»), KOVANDA, Jiří, *Sans titre*, 19 mai 1977, île de Střelecký, Prague, dans *Jiří Kovanda*, *op. cit.*, p. 44. Nous traduisons.

[889] (« I think that it's connected with "Theater", with doing something that's invisible, something completely unnecessary. I do something that can be done normally, something that happens all the time, in a way that is abnormal. »), Id., entretien avec OBRIST, Hans-Ulrich, dans *ibid.*, p. 107. Nous traduisons.

[890] Cette très légère distinction entre « normal » et « anormal » n'est pas éloignée de la conception du chant de Joséphine, la cantatrice de la dernière nouvelle de Kafka, qu'il a rédigé en 1924. Le chant de la cantatrice ne saurait en effet se distinguer du sifflement de ses congénères, les souris, si ce n'est par le seul fait que Joséphine « […] se plante là en grande pompe pour ne faire rien que de banal ». (KAFKA, Franz, « Joséphine la cantatrice ou le peuple des souris », dans *Un jeûneur et autres nouvelles*, trad. B. Lortholary, Flammarion, Paris, 1993, p. 90-91.) Ce serait justement une forme d'imperfection qui caractériserait le geste artistique, lorsqu'il reproduit des gestes ordinaires : « […] une certaine imperfection du geste déclare son appartenance à l'art, avant de rejaillir sur ceux, "parfaits" et peu conscients, qu'elle révèle à eux-mêmes ». ANTOINE, Jean-Philippe, « Un art exemplaire : la conférence-performance », dans *Nouveau Festival du Centre Pompidou*, 2009, [http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/59/56/49/PDF/Festival-p.30-37.corjpa.pdf], page consultée le 3 mars 2013,

de "théâtralité". »[891] En reproduisant un geste ordinaire de manière consciente et volontaire, en le soustrayant aux lois de la nécessité qui le régissent habituellement, puis en le révélant à travers les photographies et le texte, Kovanda n'agit-il pas sur une autre scène ? Ne fait-il pas de cette place et de ces images le lieu de son action furtive, le théâtre même de ses opérations ? Dans la terminologie militaire, un « théâtre d'opérations » désigne les régions à envahir ou à défendre, ainsi que toutes les activités pour y parvenir – commandements opérationnels et administratifs. Le titre de l'œuvre se référerait ainsi plutôt à l'espace créé par l'action furtive, tout en restant dans un champ lexical militaire. Or que cherche à défendre Kovanda ?

Avant d'y répondre, revenons sur la situation politique dans laquelle s'inscrit *Divadlo*. L'action a lieu en 1976, à Prague. La Tchécoslovaquie à cette époque est une « démocratie populaire », politiquement alignée sur l'URSS, qui n'a de démocratique que le nom. Cette période est dite de « normalisation », terme issu du protocole de Moscou, signé par les représentants de la Tchécoslovaquie le 27 août 1968 suite au Printemps de Prague – événement sur lequel nous reviendrons. Le Parti communiste tchécoslovaque est au pouvoir depuis 28 ans. Soutenu par l'Union Soviétique, il a pris le pouvoir lors du « coup de Prague »[892] de février 1948 et impose depuis un régime dictatorial.

> « Avant que nous n'ayons réalisé ce qui se passait, le monde autour de nous avait changé, non seulement dans tous ses aspects matériels mais aussi intellectuels. […] Les personnes intègres devinrent muettes. Presque subitement, il fut possible de dire les absurdités les plus grotesques et de diffuser des mensonges sans que personne

[891] (« When happenings tended too much towards "theatricality" I never enjoyed them. »), KOVANDA, Jiří, entretien avec MANCUSKA, Ján, « Jiří Kovanda » [http://www.frieze.com/issue/article/Jiří_kovanda/], page consultée le 19 juillet 2014. Nous traduisons.

[892] Il s'agit là d'une des conséquences de la guerre froide : jusque-là, la Troisième République Tchécoslovaque représentait en Europe de l'est le seul avatar de l'esprit de Yalta. Le premier ministre communiste Klement Gottwald était en effet à la tête d'un gouvernement de coalition depuis 1946. Mais lorsque les soviétiques ont ordonné de refuser le plan Marshall, une grande partie de la population manifeste son mécontentement. Les 12 ministres de l'opposition (donc non communistes), se sentant renforcés, décident de démissionner le 20 février 1948 afin de protester contre « le noyautage de la sûreté » par le Parti communiste, et de provoquer ainsi des élections anticipées. Ils n'imaginaient pas que Gottwald allait décréter l'état de siège. Il force ainsi le président Edvard Beneš à accepter la formation d'un nouveau gouvernement, dont le seul membre qui ne soit pas communiste – Jan Masaryk, ministre des affaires étrangères – se suicide 2 semaines plus tard dans des circonstances mystérieuses. Beneš démissionne le 7 juin après des élections à liste unique, ou ne figuraient que des candidats communistes.

n'élève la voix pour s'y opposer. Toute distinction entre vérité et mensonge, véritable ou fausse valeur, avait semble-t-il soudainement disparu. À la place d'une culture diverse et sophistiquée, on nous a présenté quelque chose de si incroyablement stérile, si monotone que cela défiait l'entendement. »[893]

Écrit en 1949, quelques mois après l'arrivée au pouvoir des communistes, ce texte de Jindřich Chalupecký, éminent historien d'art et de littérature tchécoslovaque, témoigne du désenchantement très rapide des intellectuels face à un gouvernement qui s'avérait être une force répressive empêchant toute expression individuelle et toute forme de contestation. Se développent dès lors en Tchécoslovaquie deux scènes artistiques : l'une, officielle, qui adhère aux idéologies du régime totalitaire et correspond à l'esthétique de la propagande, l'autre, officieuse, qui revendique une expression libre. La première se constitue obligatoirement des membres de L'Union des Artistes Tchécoslovaques, organisme qui contrôle les publications, les expositions et les ventes d'œuvres d'art. Elle est soutenue par les institutions étatiques qui adhérent à l'idéologie du Parti. La seconde est le fait d'initiatives privées ; elle n'a que peu de possibilités de se manifester publiquement et demeure peu visible. L'influence de l'URSS est telle que, tant que Staline est au pouvoir, cette scène non officielle agit dans le secret le plus total. Cela change après la mort du dictateur en 1953 et l'arrivée de Nikita Khrouchtchev à la tête de l'Union Soviétique.

Kovanda est né cette même année 1953, qui marque le début d'un « dégel » politique, économique et culturel dans tout le bloc de l'Est. Khrouchtchev dénonce la dictature de Staline, réhabilite les victimes de purge et libéralise quelque peu la vie politique et intellectuelle soviétique. Bien que le dégel soit extrêmement lent en Tchécoslovaquie (la statue de Staline ne sera déboulonnée qu'en 1962[894]), la société commence à découvrir que le

[893] (« Before we realized what was happening, the world around us changed not only in all material aspects, but also in its intellectual complexion. […] People with integrity became speechless. Almost overnight, it was possible to utter the most outrageous nonsense and spread lies without anyone raising his or her voice in opposition. Any distinction between truth and falsehood, genuine values and counterfeit ones, seemed suddenly to have vanished. In place of a diverse and sophisticated culture, we were presented with something so incredibly barren, monotonous and base as to defy reason. »), CHALUPECKÝ, Jindřich, « The Intellectual Under Communism », dans BISHOP, Claire et DZEIWAŃSKA, Marta (sld), *1968–1989: Political Upheaval and Artistic Change*, p. 30-31. Nous traduisons.

[894] « Mais le cas tchécoslovaque va être une nouvelle fois spécifique en ce sens que la déstalinisation y sera particulièrement lente. Les procès qui se prolongent en 1954 et 1955, l'inauguration de la statue géante de Staline à Prague le 1er mai 1955, sa démolition seulement en été 1962, témoignent de ce retard. » MARES, Antoine « Réflexions sur les événements de 1968 et

modèle totalitaire « ressemble à un gruyère, et pénètre les trous »[895]. 1962-1963 sont ainsi deux années marquées par une certaine ouverture ; certains membres du parti cherchent des alternatives à la centralisation et la situation politico-culturelle se libéralise. Les discussions sont plus ouvertes, des contacts avec l'étranger s'établissent, et certains artistes se rendent en Allemagne ou en France. L'art tchèque est d'ailleurs tellement présent dans ce dernier pays que Pierre Restany, en 1965, parle d'une année dominée par l'art tchèque[896]. Les artistes autrefois soumis à la répression de l'Union des Artistes plasticiens sont, dans la seconde moitié des années 1960, encouragés à se manifester – dans une certaine mesure, tant qu'ils ne portaient pas atteinte à la sécurité ou au Parti et ne s'affichaient pas comme ouvertement critiques[897] – et des expositions internationales d'envergure sont organisées dans le pays (Marcel Duchamp, Yves Klein, Gutaï, concert de John Cage…). Aussi, lorsque le conservateur Léonid Brezhnev est nommé premier secrétaire d'état du Comité Central du Parti communiste de l'Union Soviétique en 1964 et qu'il essaie d'opérer un resserrement politique, cette tentative échoue en Tchécoslovaquie ; les intellectuels et les artistes forment un vaste front culturel. Les années 1960 sont aujourd'hui considérées comme une époque d'extraordinaire effervescence, plus particulièrement dans l'élan de transgression des normes académiques et des conventions artistiques. La tolérance du Parti vis-à-vis de la création non-officielle étant totalement arbitraire, il semblait tentant d'en repousser toujours les limites.

---

leurs racines » dans WELLNER – POSPISÍŠIL, Michael et PÁLENÍČEK, Jean-Gaspard (sld), *Culture Tchèque des années 60*, L'Harmattan, Paris, 2007, p. 18-19.

[895] LIEHM, Antonin J., « Avant propos – Du dégel aux années 1960 », dans *ibid.*, p. 12.

[896] « Pierre Restany décrit la saison 1965-1966 à Paris comme étant dominée par la présence tchèque, ce qui fut particulièrement notable à la 4ème Biennale de Paris et aux expositions de groupe de la galerie Lambert et celle des Peintres du Monde. Jirí Kolár avait exposé à la galerie Riquelme, tandis que l'apogée fut atteinte avec une grande exposition de cubisme tchèque au Musée National d'art Moderne. », (« Pierre Restany describes the 1965– 66 season in Paris as dominated by the Czech presence, particularly at the 4th Paris Biennial and in group exhibitions at Galerie Lambert and the gallery Peintres du Monde. Jiří Kolář showed at Galerie Riquelme, while the climax was a large exhibition of Czech Cubism at the Musée National d'Art Moderne. »), BISHOP, Claire, *ARTIFICIAL HELLS, Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, Londres, New York, 2012, p. 321. Nous traduisons.

[897] « Bien que le régime communiste ait desserré ses rênes les plus fermes et laissé les protagonistes de l'art occidental le plus progressif se produire officiellement, ils continuèrent à contrôler et réprimer certaines attitudes et activités. », (« Though the communist regime loosened their tightest reins and let protagonists of the most progressive Western art officially perform, they continued to control and repress certain attitudes and activities. »), MORGANOVÁ, Pavlína, *op. cit.*, p. 23. Nous traduisons.

b) Milan Knížák : des happenings aux interventions, interpeller les praguois

Dans ce contexte général de remise en question des conventions, certains artistes – à l'instar de Kovanda dix ans plus tard – font de la vie ordinaire et de ses espaces une source d'investigation[898]. Ils y voient non seulement la possibilité d'agir sans autorisation ni moyens de production et de diffusion, mais aussi celle de transformer un quotidien dicté par l'absurde d'un régime totalitaire. La place du spectateur est alors totalement remise en question : de participant, il devient « victime », intégré à l'œuvre à ses dépens. Un artiste tchécoslovaque a développé ses recherches dans ce sens et va influencer durablement les artistes de la génération suivante : Milan Knížák. Il est un des premiers artistes tchèques à investir l'espace public pour y agir directement et remettre en cause non seulement les moyens et les formes artistiques, mais aussi la place du récepteur.

Au début des années 1960, Knížák décide de sortir dans les rues de la capitale tchèque pour y disposer des objets hétéroclites qu'il conservait dans son atelier. Il nomme ces installations des « environnements » (« *prostředí* ») ou « expositions de courte durée » (« *Krátce trvající výstavy* »)[899]. Il invite ensuite le public à le suivre lors de visites guidées (*Actions dans la rue*, 1962-1963). Une photographie d'une de ses interventions le montre allongé dans la rue, sur une planche de bois, dans la position du dormeur[900], entouré d'un mannequin, d'un violon, d'un chapeau et d'un crucifix... Selon Anne Tronche, les actions urbaines de Knížák étaient à l'origine solitaires et spontanées[901] ; peut-être proches d'actions furtives, nous n'en avons malheureusement pas le récit. Avant lui, les rues de Prague avaient déjà été le lieu d'investigations artistiques : dès 1951, Vladimir Boudnik, avait organisé des

[898] Il est possible d'y lire une influence de la venue d'un artiste comme Cage ou des expositions de Duchamp, Gutaï et Klein.

[899] NEŠLEHOVÁ, Mahulena, « Les Beaux-arts tchèques des années soixante », trad. J.-G. Páleníček, dans *Culture Tchèque des années 60*, *op. cit.*, p. 238.

[900] Il est troublant de constater la similarité entre cette action et celle de Ben Vautier réalisée un an plus tard, à Nice (*Se coucher dans la rue*), évoquée p. 169. Vautier rendra visite à Knížák à Prague en 1966 lors d'un festival Fluxus.

[901] « Cependant, ses actions de rue, au début solitaires et spontanées, n'en ont pas moins cherché à transformer le rôle de l'artiste : de concepteur de formes en perturbateur anticonformiste. », TRONCHE, Anne, « Corps et traces », dans *Corps et traces dans la création tchèque, 1962-2002*, catalogue d'exposition (Nancy, Musée des Beaux-arts, 2002), Hazan, Paris, 2002, p. 10.

visites des murs écaillés de la capitale (*Actions dans les rues de Prague,* 1951-1956). À partir des irrégularités de la pierre ou du crépi, il dessinait sur les murs et invitait les passants à faire de même. Mais il s'agissait là de produire, certes dans la rue, des œuvres expressément artistiques.

En 1964, Knížák envisage d'impliquer le public dans la production même de ses actions. Il propose à des participants – informés par le bouche à oreille – de réaliser ensemble des activités dans la ville : *Manifestation d'un seul*. Les participants devaient porter un objet qui leur avait été confié et étaient guidés dans divers lieux de Prague : une fenêtre d'où l'on aperçoit un homme à table, une pièce où un parfum a été renversé, une rue où un homme joue de la contrebasse couché. Puis ils sont encerclés par des véhicules et invités à arracher une page d'un livre. À la fin de cette première partie, appelée par Knížák la « partie active de la démonstration », l'artiste étend du papier blanc sur le sol, y trace un dessin et y place une pancarte qui invite les passants à pousser le cri du coq. L'année suivante, il organise une série de promenades à travers la capitale tchécoslovaque, proposant des arrêts pour dessiner au sol l'emplacement de pas, ou pour consommer des boissons (*Promenades à travers Prague*, 1965). L'historien de l'art Laszlo Beke raconte également, dans « Une esquisse de l'Europe de l'est 1960-1970 »[902], que Knížák organisait des jeux de rue avec des amis, comme celui de sourire à toutes les filles croisées ; le gagnant était celui qui obtenait le plus de sourires en retour. Cette action n'est pas sans rappeler celle que va réaliser dix ans plus tard Kovanda : il convoque un petit groupe d'amis afin de l'observer tenter d'entrer en relation avec des femmes (*Tentative de connaissance,* 1977). Mais Knížák propose généralement des actions plus spectaculaires où un grand nombre de participants sont convoqués. Ainsi a-t-il cherché à réunir le plus grand nombre de personnes habillées en vert, sur la place Wenceslas de Prague…

Néanmoins, Knížák ressent de plus en plus le besoin de changer les mentalités des individus et de transformer la société grâce à des actions directes qui n'ont plus besoin de se revendiquer comme de l'art. Le désir de libérer l'homme des normes imposées se fait

[902] Malheureusement nous n'avons pas plus de détails sur ces actions. Voir BEKE, Laszlo, « Une esquisse de l'Europe de l'est 1960-1970 », dans *Face à l'histoire, 1933-1996, L'artiste moderne devant l'événement historique*, catalogue d'exposition (Centre Pompidou, Paris, 1996), éd. du Centre Pompidou, Paris, 1996, p. 396.

pressant, afin de « vivre autrement » et de « rester unis »[903]. En 1965, dans un texte où il décrit son nouveau mode opératoire, « Les Principes de l'action selon Milan Knížák », il écrit : « Ceci ne relève pas de l'art. Ceci concerne l'humain »[904]. Le groupe artistique fondé en 1962 avec Sona Svecova, Vit Mach et Jean Mach (Robert Witmann les rejoint après), Aktuálního Umění (Art Actuel), devient en 1966 le groupe Aktual : le mot « art » est rayé du nom. Le groupe rédige un manifeste qui incite à agir en faisant irruption dans la vie quotidienne des individus, sans les prévenir, en vue de transformer leur rapport au monde. L'art n'est dès lors plus la priorité ; la situation était selon eux trop critique et urgente pour se préoccuper de questions artistiques.

> « Utiliser toutes les situations pour manifester, attaquer notre environnement et nous-mêmes. Utiliser les moyens aux effets les plus intenses et les plus directs. Faire des nombreuses situations quotidiennes un jeu et les défaire ainsi de leur crispation et monstruosité. Agir à travers des gestes, chaque acte, chaque regard, chaque apparence, à travers TOUT »[905].

L'année de la rédaction de ce manifeste, le groupe choisit un immeuble de Prague au hasard afin de bouleverser le quotidien de ses habitants. Durant une semaine, des livres sont dispersés dans le hall, des manteaux accrochés aux murs, les équipements communs sont changés de place, un poisson rouge est jeté au sol, des colis aux contenus divers sont envoyés à chacun… Le dernier jour, des tickets de cinéma sont envoyés à tous les résidents afin qu'ils se retrouvent tous assis les uns à côté des autres lors de la même séance[906]. Mais les habitants

[903] KNÍŽÁK, Milan, « Les principes de l'action selon Milan Knížák », trad. E. Cornevin, repris dans TRONCHE, Anne, *op. cit.*, p. 11.

[904] *Ibid.*

[905] AKTUAL, « Manifeste de l'art actuel », cité par NEŠLEHOVÁ, Mahulena, *op. cit.*, p. 238.

[906] « Des livres sont dispersés, / Des manteaux sont accrochés aux murs, / Des calendriers et des troupeaux d'avions en papier, / Et un poisson rouge s'effondrant sur le plancher / Et des lits et des chaises, etc. / Les habitants de la maison ont aussi reçu par le courrier des billets gratuits pour un film, afin qu'ils soient tous assis à des places réservées. / La police a enquêté dessus durant plus de deux mois. Finalement, ils sont venus à mon appartement. Il était censé y avoir une rencontre dans l'immeuble avec moi (sous la supervision d'un lieutenant de police) pour expliquer tout cela. », [« Books spread around, / Coats hung on the walls, / Calandars and flocks of paper gliders, / And goldfish flopping around the floor / And beds and chairs, etc. / The inhabitants of the house also received free tickets to a movie in the mail, so that they were all sitting in reserved seats. / Police investigated for this over two months. Finally, they came to my apartment. There was supposed to be a house meeting at that building with me (under supervisor of a police lieutenant) explaining the whole thing. »], KNÍŽÁK,

prennent peur ; ils croient que les colis contiennent des bombes ou que les tickets de cinéma sont destinés à les éloigner de l'immeuble pour pouvoir entrer chez eux. Ils portent plainte. Une enquête est menée, les artistes sont convoqués par la police et une rencontre est ensuite organisée avec les habitants, ainsi que le raconte Knížák dans un *samizdat*[907].

Cette action est significative : les membres du groupe Aktual ont agi sans annoncer la nature inoffensive de leurs interventions. Si ce qu'ils ont réalisé n'est pas des actions furtives, les recherches d'Aktual partagent des caractéristiques similaires à nos recherches : les opérations prenaient place très concrètement dans la vie quotidienne, sans s'annoncer. Les membres du groupe ont agi « par surprise ». Il en résulte une forme de transgression qui n'est plus uniquement symbolique, contrairement à une œuvre annoncée comme telle (et pour cause puisqu'il ne s'agissait plus de faire de l'art). L'intrusion a un impact direct sur le quotidien des habitants – et des conséquences graves pour les membres d'Aktual. Les « participants » le sont devenus malgré eux, et *a priori* plutôt mécontents de l'être. Le critique d'art contemporain tchèque Tomáš Pospiszyl va jusqu'à faire de la police un véritable tiers actif dans ce projet ; il l'entend comme une entité détenant un certain contrôle sur l'action, et donc une part importante dans le déroulement des activités[908]. Ceci est d'autant plus vrai que toute action furtive a lieu dans un contexte sociopolitique qui influence les modalités de réalisation de l'action. Le complot se fait toujours à l'encontre de celui qui détient le pouvoir et ce dernier conditionne malgré lui les méthodes utilisées contre lui. Nous l'avons vu concernant les « Street Works » ; la police a stoppé la troisième manifestation. Elle en a empêché la réalisation. Aktual n'agit ainsi pas dans les « cadres de l'art » – qui ont pu être élargis auparavant jusqu'à l'espace de la rue –, mais bien dans la vie elle-même. Les risques y sont

---

Milan, « An event for the Post Office, the Police, and the Occupants of No. 26 Václavkova Street, Prague 6, and for all Their Neighbors, Relatives and Friends », trad. A. Zucker, dans HOPTMAN, Laura et POSPOSZYL, Tomáš (sld), *Primary Documents, A sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*, The Museum of Modern Art, New York, 2002, p. 120. Nous traduisons.

[907] Écrit dissident, affiché de manière sauvage dans les rues ou distribué clandestinement.

[908] « La police était un tiers actif – en plus des artistes et leur public – qui avait le contrôle sur l'ensemble de l'action. Ici, nous avons un exemple de public secondaire d'un genre particulier : un appareil d'État qui peut interpréter toute activité étrange comme une menace pour sa sécurité. », (« The police was an active third party – besides artists and their audience – that had control over the whole action. Here we have an example of secondary audience of a special kind: a state apparatus that can interpret every strange activity as a threat to its security. »), POSPISZYL, Tomáš, cité par BISHOP, Claire, *ARTIFICIAL HELLS* (…), *op. cit.*, p. 21. Nous traduisons.

donc les mêmes que dans la vie « réelle » et rien ne protège ni les « victimes » ni les artistes des lois qui régissent le quotidien des citoyens tchécoslovaques.

Cette recherche de dissolution de l'art dans la vie jusqu'à la disparition de l'art n'est pas sans rappeler les revendications du groupe Fluxus et du théoricien du happening Allan Kaprow. Or les échanges avec les pays occidentaux étaient possibles et nombreux à cette époque. En 1965, Knížák est ainsi mis en relation avec Kaprow par l'intermédiaire de Jindřich Chalupecký. Ce dernier, commissaire d'exposition et critique d'art, dirigeait la Galerie de Václav Špála à Prague. Véritable « découvreur » des artistes tchèques les plus novateurs des années 1960, il les expose dans son lieu, le temps de l'éclaircie politique qui précède le printemps de Prague (soit entre 1963 et 1968). Il a également entrepris de rédiger une histoire de l'art tchèque à travers une série de portraits intimes des artistes qu'il défend, rassemblés dans un recueil intitulé *Aux confins de l'art* (1984). Il y raconte comment il a servi d'intermédiaire entre Knížák et Kaprow :

> « Le monde de l'art fut pour Knížák un monde lointain. Il voulait rester dans le milieu ordinaire des gens ordinaires. Sans le monde simple et chaleureux des vieux quartiers de Prague, ses premiers travaux sont inimaginables. Mais en même temps, sans le savoir, il s'inscrivait dans le courant le plus récent de l'art moderne ; comme Allan Kaprow à New York, à peu près à la même période, il passa des accumulations aux jeux collectifs ou aux rituels. Knížák alors n'avait jamais entendu parler de Kaprow, et, lorsque je lui ai dit, après la première action-promenade, que ce qu'il faisait était une forme de happening, il était assez étonné. […] Je lui ai donc apporté quelques publications, et en même temps j'ai envoyé des photos de ses travaux à Kaprow. "Je ne puis exprimer à quel point j'ai été enthousiasmé par les scénarios et les photographies des happenings de Milan Knížák que vous m'avez envoyés. […] Ce sont des œuvres de toute beauté et j'ai été très content d'apprendre qu'elles étaient nées indépendamment des miennes. Les happenings ont la même propriété merveilleuse que les champignons : ils poussent partout… !" (26 janvier 1965). Kaprow était justement en train de finir de rédiger son grand recueil *Assemblages,*

environnement et happenings, sorti en 1966 chez Abrams, et il y inséra tout un chapitre consacré à Knížák. »[909]

Paradoxalement, c'est au moment où Knížák ne se préoccupe plus d'art mais d'actions directement impliquées dans la vie quotidienne que la publication américaine paraît. Celle-ci contribue à faire de lui un artiste international et Knížák établit alors d'étroites relations avec les artistes alternatifs américains. En octobre de la même année, Jeff Barner, Dick Higgins, Allison Knowles, Serge Oldenburg et Ben Vautier organisent un Festival Fluxus à Prague, auquel Knížák est invité. Il découvre alors le mouvement Fluxus et ses idées sociales, desquelles il se sent proche. Mais une anecdote relative à cette manifestation, rapportée par Mahulena Nešlehová, incite à relativiser la liberté dont bénéficient les artistes tchécoslovaques à cette époque. En effet, au cours du festival, Knížák est arrêté par la police. Durant l'interrogatoire qui s'ensuit, on lui rase les cheveux ; il était en effet ce que l'on appelle un *mánička*, soit un jeune aux cheveux longs dont le style trahissait une certaine opposition au pouvoir et qu'il fallait réprimander.

En 1968, Maciunas, qui avait eu vent des travaux de l'artiste suite au festival de Prague, le nomme le « Chairman Fluxus East » et l'invite à New York. Knížák profite des bouleversements du Printemps de Prague pour se rendre aux États-Unis. À son retour en 1969, il cesse tout happening dans les espaces publics et privilégie les actions privées, confiné dans son atelier. Toujours actif mais bien moins visible, Knížák réalise dès lors des gestes de plus en plus ritualisés et intimes, opérant, comme le précise l'historien de l'art tchèque Karel Srp, une sorte de « retour réflexif sur la conscience »[910]. Les titres de ses œuvres laissent à entendre une recherche spirituelle : *Cérémonie avec pierres* (1971), *Procession* (1973)… L'artiste envisage même la prière « comme une voie pour se retrouver »[911], un espace où une pierre comme l'air peuvent servir de support à la méditation, exprimant ici encore une singulière position face à la vie.

---

[909] CHALUPECKÝ, Jindřich, « Histoire de Knížák », dans *Aux Confins de l'art* (1984), trad. E. Cornevin, repris dans *Corps et traces dans la création tchèque* (…), *op. cit.*, p. 53.

[910] SRP, Karel, « Le corps comme différence et différenciation, un autre aspect de l'histoire de l'art tchèque des années 1960 et 1970 », trad. E. Cornevin, dans *ibid.*, p. 35.

[911] *Ibid.*

Dans le travail de Knížák, nous percevons une remise en question des lieux conventionnels de l'art et de sa perception par un public d'initiés, au profit d'une appréhension de l'action au sein même de la vie quotidienne, sans cadre prescripteur. Ces recherches embrassent celles développées par ses contemporains américains Kaprow ou Maciunas et ne sont pas sans rappeler les intentions d'œuvres furtives annoncées par Perreault lors des *Street Works* – à savoir créer dans l'espace public, sans que les propositions ne soient perçues comme de l'art. À la différence que Knížák ne souhaitait, *a priori*, plus faire de l'art[912]. La génération à laquelle appartient Kovanda, qui réalise des actions dans les années 1970 et investit les espaces publics, a été encouragée dans ses démarches par cet aîné praguois à qui plusieurs artistes font très directement référence. Dans un texte publié en 1970 « Events, Happenings, Land-Art, etc. en Tchécoslovaquie »[913], Petr Štembera, artiste proche de Kovanda sur lequel nous reviendrons, fait référence au groupe Aktual, avant de mentionner son propre travail en conclusion. Ainsi dessine-t-il une continuité entre les travaux menés par Knížák dans les années 1960 et ceux qui ouvrent la décennie suivante. De même, un autre artiste ami de Kovanda, Lumír Hladík, raconte dans un entretien récent que, dans les années 1970, alors qu'il était impossible d'obtenir des informations sur l'art contemporain tchèque, il connaissait le happening *Manifestation d'un seul* et avait lu le récit du séjour américain de Knížák, publié sous la forme d'un *samizdat*[914]. Knížák semble bien avoir eu un véritable impact sur l'art tchécoslovaque.

Enfin, étudier le travail de Knížák permet également d'éclairer un certain basculement : lors de son retour des États-Unis, ses actions deviennent privées, tournées vers elles-mêmes. Or il s'agit d'une constante dans les performances des artistes opérant après la répression du Printemps de Prague : leurs actions sont particulièrement discrètes, engagées dans la vie quotidienne. Elles entretiennent avec le public un rapport ambivalent – ce qui est

[912] Ses préoccupations sociales étaient en cela plus proches de celles revendiquées par le fondateur de Fluxus, d'ailleurs fortement influencé par les idéaux communistes défendus par Vladimir Maïakovski et Ossip Brik au sein de la revue *LEF*.

[913] Ce texte n'a pu être publié dans le pays, et est paru dans un magazine étranger, le portoricain *Revista de Arte*.

[914] (« J'étais au courant de Knížák; mais je ne connaissais bien qu'un seul de ses *happening*, celui dans lequel il a demandé aux piétons qui passaient de croasser comme une corneille (*Démonstration d'un seul*, 1964). J'ai lu une version *samizdat* de son journal écrit lors de son séjour américain. »), [« I knew about Knížák; I was familiar with just one of his happenings, in which he asked passing pedestrians to crow like a roster (*Demonstration of one*, 1964). I have read a samizdat version of his diary from his American episode. »], HLADÍK, Lumír, entretien avec MORGANOVÁ, Pavlína, « Going back in time », dans *Lumír Hladík*, Galerie SVIT éditions, Prague, 2011, p. 61.

parfaitement à l'œuvre dans la dissimulation de *Divadlo*. Doit-on y percevoir une influence de la situation politique et des recherches expérimentées dans les années 1960 ?

c) Après 1968, l'artiste non aligné sur le réalisme socialiste est réduit au silence

Après le Printemps de Prague, la Tchécoslovaquie fait face à une période de répression sévère. En effet, au début de l'année 1968, Alexander Dubček devient premier secrétaire du Parti communiste tchécoslovaque. Il adopte un programme de « socialisme à visage humain » qui ouvre une période de quelques mois de foisonnement intellectuel intense : le Printemps de Prague. Dubček cherche à réformer profondément le régime et vise entre autres à protéger les droits des citoyens, abolir la censure et autoriser les visas pour l'étranger. Ainsi que le raconte Havránek, il était enfin possible d'envisager un changement et d'en discuter ouvertement :

> « La possibilité de discuter de la réforme du système politique ne signifiait pas que les dirigeants politiques (comme Dubček) étaient d'accord avec l'idée de réforme, mais cela créa, pendant une courte période de 6 à 10 mois, un large et fort sentiment de confiance envers les politiciens réformistes et leur programme de "socialisme à visage humain", ou même dans des déclarations plus radicales au sujet de l'ouverture à la concurrence politique et de réforme économique »[915].

Sauf qu'inquiète pour la cohésion du Pacte de Varsovie et craignant une contagion libérale, Moscou met fin brutalement à l'expérience tchécoslovaque en envoyant les troupes du pacte envahir Prague la nuit du 20 au 21 août 1968. Suivent alors 20 années de « normalisation ». Le terme est issu du protocole de Moscou, signé par les représentants de la Tchécoslovaquie le 27 août 1968. Il prévoit, entre autres, de protéger le socialisme en

[915] [« The possibility of discussing the reform of the political system didn't mean that political leaders (such as Dubcek) agreed with the idea of reform, but it created for a short time, for 6 to 10 months, a strong and broadly feeling of trust in reformist politicians and their program of "socialism with a human face" or in more radical statements of open political competition and economic reform.»], HAVRÁNEK, Vít, « [Let me…] », dans BISHOP, Claire, et DZEIWAŃSKA, Marta, *op. cit.*, p. 68. Nous traduisons.

Tchécoslovaquie et de rejeter toute ingérence du Conseil de sécurité des Nations Unies dans le bloc de l'Est. Les années 1970 et 1980 voient la restauration du contrôle centralisé, la réintroduction de la censure, la restriction des voyages et un renforcement du rôle de la police secrète. La Tchécoslovaquie se réaligne sur l'URSS. Concernant les arts, le Congrès de l'Union des Artistes soviétiques reconnaît le Réalisme-socialisme comme modèle culturel et dénonce les activités expérimentales. Après l'invasion des troupes, si « l'élan créateur a continué de résonner pendant quelques années encore »[916], l'historien de l'art Chalupecký rapporte néanmoins un changement radical dans la création. Il prend pour exemple, afin d'illustrer son propos, la situation de Petr Štembera et Jan Mlčoch, deux artistes que nous aborderons plus loin :

> « Après les années 1950, ces années difficiles où la théorie du soi-disant "réalisme socialiste" était imposée brutalement aux artistes tchèques et slovaques, les jeunes artistes obtinrent, à force d'efforts soutenus, le droit de penser et de créer comme ils l'entendaient et, surtout, la liberté d'exposer. D'institution répressive qu'elle était, l'Union des Artistes Plasticiens devint une association qui encourageait à se manifester librement et en donnait les moyens. À la fin des années 1960, cet état de chose prit fin. L'Union passa aux mains d'artistes conservateurs […]. Il était hors de question de faire connaître ou de discuter des tendances aussi inhabituelles que celles représentées par Štembera et Mlčoch. Ils sont connus à l'étranger mais, dans leur pays, leur nom n'est évoqué que par quelques amis et quelques proches. »[917]

Ainsi les années 1960, comparées à celles, répressives, des années 1970, étaient considérées comme celles de la liberté de création. Après le Printemps de Prague, les artistes alternatifs ne pouvaient pas présenter leurs travaux dans leur propre pays[918]. Štembera se

[916] En 1968, « […] l'organisation de la vie et de la création s'est trouvée la tête à l'envers. L'élan créateur a continué de résonner pendant quelques années encore, il fut possible d'organiser toute une série d'expositions importantes et de participer à divers concours internationaux, [mais l]e contenu des œuvres commença à recevoir des formes neuves correspondant à la nouvelle absurdité de l'époque. », NEŠLEHOVÁ, Mahulena, *op. cit.*, p. 240.

[917] CHALUPECKÝ, Jindřich, « L'histoire de Štembera et Mlčoch », dans *Aux Confins de l'art*, repris dans *Corps et traces dans la création tchèque* (…), *op. cit.*, p. 54.

[918] L'article de Štembera, « Events, Happenings, Land-Art, etc. en Tchécoslovaquie », a été inclus dans l'ouvrage de Lucy Lippard paru en 1973, *Six years: the Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Voir LIPPARD, Lucy, *Six years* (…), *op. cit.*, p. 169-170. Y est aussi publiée une photographie d'une œuvre de Štembera.

rappelle d'ailleurs de cette période en ces mots : « C'était une des pires périodes que j'ai vécue. Je ne me souviens que d'enterrements. »[919]. Nombre de livres sont mis à l'index, des pièces de théâtre sont retirées de l'affiche, certains artistes ont l'interdiction de publier ou de participer à des expositions, voire sont contraints à l'émigration. Cette épuration bouleverse les élites et la culture se développe en marge de celle officielle, en secret. La scène alternative est composée de gens extrêmement différents qui ne partagent pas forcément une idéologie ou une esthétique commune, mais qui se trouvent tous limités dans leurs moyens de production et de diffusion.

En 1976, lorsque Kovanda réalise *Divadlo*, cela fait cinq ans qu'il est gardien sur des chantiers de construction (comme celui du métro). Il est engagé pour travailler dans les réserves du Musée National l'année suivante (s'il est souvent écrit qu'il était conservateur, il était plutôt gardien[920]). Totalement autodidacte, il n'a pas étudié à l'Académie des Beaux-arts, ce qui lui vaut encore en 2007, selon Havránek, d'être peu considéré sur la scène tchèque[921]. Sans s'affirmer comme artiste dissident, il est malgré tout un artiste « alternatif » : son travail ne correspond en rien à l'esthétique officielle du réalisme socialiste[922]. Havránek soulève que cet aspect est fondamental pour saisir la position de l'artiste dans son pays, à cette époque :

> « La dichotomie entre un art institutionnel et un art "libre", qui était automatiquement considéré par le public comme marginal, est fondamentale à cette

[919] ŠTEMBERA, Petr, cité par SRP, Karel, *op. cit.*, p. 39.

[920] « Je précise, je travaillais au dépôt, non pas comme conservateur ni comme artiste. » (« I worked in the depository, that is, neither as a curator nor as an artist. »), KOVANDA, Jiří, entretien avec OBRIST, Hans Ulrich, *op. cit.*, p. 105. Nous traduisons.

[921] « Nous pourrions supposer que son rôle sur la scène intérieure était (avec quelques exceptions) compris comme celui d'un gloseur, un inauthentique commentateur qui s'est exprimé en réagissant comme une girouette aux vents du monde extérieur à lui. », [« We might be able to guess that his role on the domestic scene was (with some exceptions) understood as that of a glossarist, an unauthentic commentator who expressed himself by reacting like a weather vane in the winds of the world outside him. »], HAVRÁNEK, Vít, « Jiří Kovanda The Faint Breeze of the Everyday », *Flash Art*, Novembre–Decembre 2007, p. 80-83. Nous traduisons.

[922] « Le contexte socio-historique de cette époque fut déterminant pour Kovanda. Parce qu'il était autodidacte et que son travail avait un caractère performatif, il fut relégué dans la sphère de l'art officieux. », (« The social-historical context of the time was determinant for Kovanda. Because he was self-taught and his work had a performative character, he was relegated to the sphere of unofficial art. »), Id., « Conversation III: ordinariness is invisible. (…) », *op. cit.*, p. 115. Nous traduisons

époque, dans le cadre de la Tchécoslovaquie et en tant que partie du bloc soviétique communiste. Dans le système socialiste, si un artiste décide de faire de l'art libre, il se met lui-même dans une position anti-officielle, celle d'un *outsider* marginal, éloigné du public. »[923]

Il n'est donc pas possible pour un artiste non aligné sur le réalisme socialiste de diffuser son travail. Il est réduit au silence ou, s'il souhaite s'exprimer, c'est dans le secret le plus total. Ce secret est partagé avec d'autres artistes de la scène tchèque, qui, s'ils ne sont pas furtifs, agissent également de façon très discrète. Dans cette sorte de communauté secrète, les travaux ont en commun un attachement à la vie ordinaire et au geste simple, quasi imperceptible.

B/ Une Scène artistique secrète qui refuse une lecture politique

a) Une Scène alternative tournée vers l'action discrète et l'ordinaire

Kovanda n'avait pas connaissance de la scène alternative tchèque avant que le couple d'artistes polonais Žofie Kulik et Przemyszl Kwiek (appelé KwieKulik), rencontré lors d'une visite à la galerie Repassage durant un séjour à Varsovie au printemps 1975[924], le mette en

[923] (« The dichotomy between institutional and "free art", which was automatically considered by the public to be marginal, was fundamental at this time within the framework of Czechoslovakia and part of the communist Eastern Bloc. In the socialist system, if an artist decided to make free art, he put himself in the position of an anti-official, marginal outsider, removed from the public. »), *ibid.*, p. 121. Nous traduisons.

[924] « Kovanda se rappelle comme suit son premier contact avec des artistes polonais : "Je marchais dans les environs de la galerie Repassage et j'ai rencontré par hasard Paweł Freisler … Il fut ma porte d'entrée vers la scène artistique polonaise." », (« Kovanda recalls his first contact with Polish artists as follows: "I was walking around the Galeria Repassage by chance and I met Paweł Freisler… He was my first step to polish artists."»), Id., email to KEMP-WELCH, Klara, dans KEMP-WELCH, Klara, *Antipolitics in Central European art: reticences as dissidence under post-totalitarian rule, 195-1989*, I.B. Tauriis &Co Ltd, Londres, 2014, p. 302. Nous traduisons.

contact avec l'artiste Petr Štembera[925] et la scène de l'« art action » tchécoslovaque. Karel Miler et Jan Mlčoch ont alors littéralement fasciné Kovanda[926]. Le jeune homme découvre qu'il partageait avec ses compatriotes de la scène alternative un intérêt non seulement pour la « performance » et la place du corps dans son environnement quotidien, mais aussi pour l'esthétique de l'ordinaire.

Petr Štembera est la personne fédératrice de ce petit groupe d'artistes tourné vers l'expérimentation. Né en 1945, il est davantage connu aujourd'hui pour les travaux où il se confrontait aux limites physiques de son corps[927]. Toutefois, il s'intéressait auparavant aux tâches courantes et exécutait des opérations quotidiennes hors contexte, destinées à être photographiées : taper à la machine à écrire[928] ou nouer des lacets de chaussures[929]. Karel Miler (né en 1940), dont le travail était celui que préférait Kovanda[930], confrontait quant à lui le monde à l'aune de son propre corps au travers d'« activités archétypes ». Il cherchait avec celles-ci à appréhender l'espace et le temps grâce à une gestuelle simple et libérée de sa finalité utilitaire. « Cette activité n'a ni commencement ni fin, ni cause ni but, elle ne rime à rien. Elle n'est qu'expression de l'activité de soi, de son archétype »[931]. *Sledování* (que l'on

[925] « Paradoxalement, ce fut à travers eux que j'ai eu le numéro de téléphone de Petr Štembera à Prague. Quand je suis revenu, je l'ai appelé de suite. Il a été très serviable et m'a invité. C'est comme cela que j'ai rencontré Jan Mlčoch and Karel Miler aussi. », (« Paradoxically, it was through them that I got Petr Štembera's phone number here in Prague. When I got back, I called him right away. He was really helpful and invited me over. That's how I met Jan Mlčoch and Karel Miler, too. »), KOVANDA, Jiří, entretien avec MANCUSKA, Ján, *op. cit*. Nous traduisons.

[926] « […] je n'essayais pas de me distinguer d'eux du tout : en fait, ils me fascinaient. », (« […] I wasn't trying to set myself apart from them at all: in fact, they fascinated me. »), *ibid*. Nous traduisons.

[927] Comme lorsqu'il monte dans un arbre pour y dormir après 3 nuits sans sommeil : *After three days and nights without sleep I spent the fourth night in a tree, (Après trois jours et trois nuits sans dormir je passe la quatrième nuit dans un arbre)*, 1975. Nous traduisons.

[928] « Comme toujours, il commença par des actions très simples, très banales, mais en les isolant, en les extrayant de leur contexte. […] La première de ces situations consistait simplement à taper à la machine. » CHALUPECKÝ, Jindřich, « Aux Confins de l'art », trad. E. Cornevin, dans CORNEVIN, Etienne, *Figures et esthétiques de l'art contemporain en Tchécoslovaquie,* thèse sous la direction de Gilbert Lascault, Paris 1, 1989, p. 308.

[929] *Boot's lacing up*, 1972. (*Lacer ses chaussures*). Nous traduisons.

[930] Voir KOVANDA, Jiří, entretien avec MANCUSKA, Ján, *op. cit.* Nous traduisons.

[931] MILER, Karel, cité par SRP, Karel, *op. cit.*, p. 44.

peut traduire comme « observation », « poursuite » ou « surveillance », 1973) consiste par exemple en une série de photographies où Miler regarde fixement l'index de sa main droite en l'approchant de son œil. La série *Schody* (soit « escaliers » ou « marches », 1974) le montre mesurant des marches extérieures d'un bâtiment, grâce à ses deux mains posées en angle droit. À l'instar d'Acconci, Miler était à l'origine poète. Il travaillait plus particulièrement la poésie visuelle et spatiale. Sa rencontre avec Štembera en 1971 l'amène à user du corps comme possibilité d'exploration sémantique. Ses premières « performances » s'offrent ainsi comme la mise en œuvre de textes minimalistes. Plus tard, il cherche à confronter son corps aux lois de l'attraction terrestre avec des « Actions sculpturales ». *Plus près des nuages* (1977) rejoue, à l'inverse, le saut d'Yves Klein, tentant de se rapprocher du ciel ; *Expérience de l'herbe verte* (1976) se présente comme l'exact opposé, l'artiste épousant le gazon de toute l'étendue de son corps. En 1972, Jan Mlčoch (né en 1953) rencontre également Štembera, qui l'encourage à entreprendre des actions artistiques. Formé dans une école de mécanique spécialisée dans la construction d'avions, Mlčoch est passionné d'estampes de l'école symboliste et mène une activité d'écriture intime. Dans son journal, il retranscrit « tous les événements, même les plus ordinaires, et particulièrement les rêves »[932]. Sa rencontre avec Štembera, comme le raconte Chalupecký, lui fait prendre conscience « d'une nouvelle possibilité […]. Il peut provoquer l'événement, et en prendre acte ensuite par une documentation appropriée. Il en vient ainsi aux performances. »[933]. Le 26 avril 1974, il entreprend l'ascension du Mont Kotel, dans les Kokonoše (Monts des Géants), en tant que geste artistique, par mauvais temps et vent violent[934]. Il s'astreint par la suite à créer des situations étranges d'une grande simplicité. « Souvent [Jan Mlčoch] se contente de susciter des situations absurdes et il utilise à cette fin des moyens très discrets. »[935] Par exemple, le 20 décembre 1974, il se lave corps et cheveux en présence d'un petit nombre de personnes – ce

[932] CHALUPECKÝ, Jindřich, « Aux Confins de l'art », repris dans CORNEVIN, Etienne, *op. cit.*, p. 311.

[933] *Ibid.*

[934] « Ascension du Mont Kotel : le 26 avril 1974, j'ai fait l'ascension seul du Mont Kotel par mauvais temps, dans le vent et sous la pluie. J'ai pris des photographies pendant la montée. », (« *Climbed Kotel Mountain*: April 26, 1974, I climbed the Kotel Mountain by myself during foul weather, in wind and rain. I took photographs during my climb. »), MLČOCH, Jan, *Climbed Kotel Moutain*, cité par REZEK, Petr, « Body, Object and Reality in Contemporary Art », 1977, trad. E. Dluhosch, repris dans HOPTMAN, Laura et POSPOSZYL, Tomáš, *op. cit.*, p. 221. Nous traduisons.

[935] CHALUPECKÝ, Jindřich, « Aux Confins de l'art », repris dans *Corps et traces dans la création tchèque* (…), *op. cit.*, p. 55.

qui n'est pas sans faire écho à l'acte de Ben Vautier qui s'était lavé les dents en public après avoir mangé, lors du festival Fluxus à Nice en 1963. Nous le précisons car ces trois artistes praguois sont familiers des productions occidentales ; ils fréquentent Chalupecký, historien de l'art plus âgé (qui avait mis en relation Knížák et Kaprow) et ont réussi à établir des contacts avec Chris Burden, Vito Acconci ou Marina Abramović. Ils ont également accès à des revues spécialisées, telles que *Flash Art*, grâce à Miler qui travaille en tant que gardien à la Galerie Nationale de Prague, lieu abonné à des revues étrangères[936]. Ils ont également traduit des textes théoriques étrangers, qu'ils diffusent sous la forme de *samizdat*. Nous l'avons dit, Kovanda rencontre ces artistes en 1976. Bien qu'affilié à ce trio, il est plus jeune et plus ignorant des antécédents artistiques. Les liens qui se tissent avec Miler sont cependant très forts et c'est grâce à lui que Kovanda obtient un poste de gardien à la Galerie Nationale en 1977[937].

Les œuvres que nous venons de décrire sont aujourd'hui regroupées sous le terme d'« art action », comme nous l'avons détaillé dans notre introduction. L'historienne de l'art Morganová, dans son ouvrage « Art action tchèque », utilise ce terme pour insister sur le processus, et l'oppose à celui de « performance », qui se rapproche davantage du spectacle. Ceci paraît particulièrement justifié concernant les actions des années 1970 : la plupart du temps, les artistes agissent de façon à n'être pas vus. Les œuvres induisent un rapport indirect avec le public. Il est rare que des spectateurs soient invités, ou en très petit nombre, et toujours des amis. L'amitié est un point important qui fédère ce groupe. Ainsi, les actions ordinaires de Štembera n'ont pour témoin que le photographe, tandis que Miler précise qu'il ne considère pas ses œuvres comme des « performances » étant donné qu'elles ne sont pas

[936] « Ils avaient accès, grâce à la portée institutionnelle de la Galerie Nationale, à des magazines étrangers comme *Flash Art* ; c'était vraiment une révélation, une expérience choquante. Non seulement nous découvrions l'art minimaliste alors à son sommet, comme Pistoletto, Flavin, le Land Art d'Heizer et le Body Art de Chris Burden, mais nous étions aussi confrontés, pour la première fois, à tous les classiques du XXème siècle : Beuys, Hesse, Oppenheim, etc. », (« They had access, thanks to the institutional reach of the National Gallery, to foreign art magazines such as Flash Art; that was a really an eye-opening and shocking experience. Not only did we discover minimalist art at its peak, such as Pistoletto, Flavin, Heizer's Land art and Chris Burden's body art, but we also got exposed, for the first time, to all the classics of the 20th century: Beuys, Hesse, Oppenheim, etc. »), HLADÍK, Lumír, entretien avec MORGANOVÁ, Pavlína (…), *op. cit.*, p. 59. Nous traduisons.

[937] « [Kovanda] travaillait à la Galerie Nationale et Karel Miler était un de ses collègues les plus proches. », (« [Kovanda] was working at the National Gallery and Karel Miler was one of his closest co-workers. »), *ibid*. Nous traduisons.

destinées à un public en direct[938]. Enfin, Mlčoch investit des espaces désertés, comme le Mont Kotel par mauvais temps. Lorsqu'il invite un public, c'est lui-même qu'il dissimule. Par exemple, il se fait enterrer sous un monticule de graviers à la périphérie de la ville, en ayant au préalable indiqué son emplacement par une tige de métal. Un rendez-vous est donné à une quinzaine de personnes ignorantes des faits. À leur arrivée, elles ne perçoivent qu'un tas de graviers. Au bout d'un certain temps d'attente, elles finissent par quitter les lieux : elles n'ont fait face qu'à l'absence du corps de l'artiste, caché sous les gravats (*Point de vue sur la vallée* ou *Montagne Blanche*, 1975[939]). Le rapport avec le public est ainsi particulièrement ambigu dans les travaux de ces artistes. La question de l'accès aux œuvres non spectaculaires, discrètes, se pose toujours avec insistance ; difficile dès lors de les considérer comme des performances. D'ailleurs, lorsqu'Hans Ulrich Obrist demande à Kovanda s'il appelait ses œuvres des années 1970 des actions, des performances ou des *events*, l'artiste répond : « en ce temps là, je les appelais des actions »[940]. Rien n'indique qu'il y a performance. Quelle est alors la place du public ?

[938] « Quand on lui demandait s'il considérait ses pièces comme des performances, il répondait qu'il ne pensait pas. Pour lui une performance avait lieu lorsqu'un artiste interagissait avec les gens, tandis que lui n'avait jamais interagi avec eux ; ce n'était pas une performance. », [« When asked if he considered his pieces performance, he answered that he did not think they were. For him a performance was when *an artist interacted with people* and has he did not interact with them it was not a performance. »], PISKUR, Bojana, notice du musée d'art contemporain Metelkova, Llubjana, Slovénie [http://www.mg-lj.si/node/257], page consultée le 2 juillet 2014. Nous traduisons.

[939] « 22 mai 1976. Montagne Blanche. J'ai invité une quinzaine de personnes à venir à dix heures du matin précises sur un grand tas de cailloux. J'avais marqué l'endroit pas une tige de fer noire que j'ai plantée avec l'aide d'un assistant. Juste avant dix heures, avant que les autres n'arrivent, je me suis mis dans un creux superficiel, la tête proche de la tige, et l'assistant m'a recouvert d'une couche de cailloux d'environ 30 cm. J'étais enveloppé dans une toile blanche. L'emplacement fut égalisé pour qu'il ne se distingue pas du reste de terrain. Les invités arrivèrent et, après 45 minutes environ, ils repartirent. Alors on me déterra. », MLČOCH, Jan, cité par CHALUPECKÝ, Jindřich, « Aux Confins de l'art », *op. cit.*, p. 312-313.

[940] (« At that time I called them actions. »), KOVANDA, Jiří, entretien avec OBRIST, Hans Ulrich, *op. cit.*, p. 106. Nous traduisons.

b) L'Absence de public

L'« art action » tchécoslovaque est marqué dans les années 1970 par une absence de spectacularisation et de public, en partie à cause de la politique répressive qui sévissait à cette époque ; ne valait-il mieux pas pour les artistes non-officiels ne pas être vus, et pour le public, ne pas voir ?

La comparaison des photographies d'actions artistiques tchécoslovaques avant et après le Printemps de Prague permet de percevoir une progression des œuvres vers plus de la discrétion et l'absence totale de public. Si dans les années 1960 un artiste comme Knížák agit dans les rues et de façon visible, jusqu'à troubler l'ordre public, cela n'est plus envisageable après 1968. Pospiszyl fait remarquer que, sur les photos qui documentent les actes de Knížák, la foule autour de lui est immortalisée en même temps que l'artiste, tandis qu'elle est absente dans les années 1970. En 1960, le public photographié apparaît même amusé, intrigué ; dix ans plus tard, il n'y a généralement personne d'autre que l'artiste sur les images. Parfois sont photographiés un tout petit nombre d'amis mais, comme le note Pospiszyl, ils ne sont pas présents par hasard et prennent le risque d'être immortalisés. Par exemple, Kovanda donne rendez-vous à ses amis sur une place publique ; après avoir discuté quelques instants avec eux, il part en courant (*xxx*, 1978[941]). Les photographies sont prises depuis une dizaine de mètres et le groupe n'est pas identifiable. L'année précédente, il les avait invités à l'observer tenter d'entrer en relation avec des femmes, dans la rue (*Pokus o seznámení*, 1977[942]). Sur les photographies, nous reconnaissons dans le petit groupe d'amis Miler et un artiste sur lequel nous nous arrêterons plus loin, Hladík. S'il y a bien un public ici, il est restreint et n'attire pas l'attention des passants. Les gens regardent un individu quelconque qui réalise une action banale. Pospiszyl le souligne, le public sait que les photographies seront potentiellement vues

[941] *xxx.* 23 janvier 1978. Place Staroměstské, Prague. Je me suis arrangé pour rencontrer quelques amis. Nous étions debout en petit groupe sur la place, à parler. Soudainement, je me suis mis à courir. ; j'ai traversé la place et j'ai disparu dans la rue *Melantrichově…*, (*xxx,* 23 ledna 1978, Praha, Staroměstské náměstí. Dal jsem si sraz s několika přáteli… stáli jsme v hloučku na náměstí a hovořili… náhle jsem se rozběhl, utíkal jsme přes náměstí a zmizel v Melantrichově ulici…). Nous traduisons.

[942] *Tentative de connaissance*. 19 octobre 1977. Place Staroměstské , Prague. J'ai invité des amis à me regarder essayer de devenir ami avec des filles. (19. Října 1977. Praha, Staroměstské náměstí. Pozval jsem přátele, aby se podívali, jak se pokusím seznámit s holkou.) Nous traduisons.

par la police secrète ; le seul fait d'être présent engage la personne photographiée comme complice[943]. Or, si dans les années 1960 s'arrêter pour observer un geste insolite ne présentait pas un problème, après le Printemps de Prague, cela s'avère inenvisageable. Il était d'autant plus dangereux de pérenniser le public sur la pellicule et d'offrir ainsi les preuves potentielles d'un rassemblement. Dans *Divadlo*, seul Kovanda est représenté sur les photographies, jusqu'à faire croire que la place est vide – ce qui semble peu probable étant donné la situation géographique de cette place, très centrale. On distingue sur une image un passant en manteau et chapeau, qui s'avance sur la droite, se mouchant ; il ne perçoit même pas l'artiste à sa gauche.

S'observe ainsi une évolution du rapport avec le public dans les actions des années 1970 en Tchécoslovaquie. Nombre d'historiens de l'art s'accordent d'ailleurs à reconnaître chez les artistes de cette époque une tendance générale à se replier sur eux-mêmes, avec, concernant l'art action, une propension élevée à l'introspection. Mahulena Nešlehová précise que « ceux qui restèrent [dans le pays] s'exilaient vers leurs ateliers et leur monde créateur – en opposition à l'injustice de l'époque – afin de poursuivre leur œuvre »[944] ; Geneviève Benamou relève que « l'art devient progressivement une expression privée »[945] et Blandine Chavanne insiste sur le fait que « dans ce contexte de répression […] sont créées des performances, témoignages physiques du manque de liberté d'expression »[946]. Les artistes ont

[943] « Ils savent que les photographies seront vues par un public secondaire plus large, et peut-être par la police, qui peut les interpréter comme une perturbation à l'ordre public. Ils prennent ce risque. Juste le fait d'être présents et photographiés signifie qu'ils font partie de l'événement. Ils ne sont pas des passants dans la rue comme dans les happenings de Knížák », (« They know that the photographs will be seen by a large secondary audience and maybe by the police, who can decode them as a disturbance of the peace. They take that risk. Just the fact that they are present and photographed means they become part of the event. They are not people from the street as in Knížák's happenings. »), POSPISZYL, Tomáš, « Look Who's Watching: Photographic Documentation of Happenings and Performances in Czechoslovakia », dans BISHOP, Claire et DZEIWAŃSKA, Marta, *op. cit.*, p. 82. Nous traduisons.

[944] NEŠLEHOVÁ, Mahulena, *op. cit.*, p. 240.

[945] BENAMOU, Geneviève, *L'art aujourd'hui en Tchécoslovaquie*, édition inconnue, Paris, 1979, p. 4.

[946] CHAVANNE, Blandine, « Avant-propos », dans *Corps et traces dans la création tchèque* (…), *op. cit.*, p. 6.

agi dans la solitude d'espaces privés ou naturels, qui s'offraient comme les derniers refuges envisageables pour la création[947].

L'espace privé est un des seuls lieux de parole et d'échange possible. L'écrivain français d'origine tchécoslovaque Milan Kundera, dans son roman *L'insoutenable légèreté de l'être*, souligne les difficultés d'expression et d'action publique alternative à cette époque. Il y raconte une histoire d'amour suite à l'invasion russe de 1968, et dresse le portrait d'intellectuels praguois. Le narrateur relève à propos d'une pétition fustigée par la presse :

> « À moins d'être organisée par le Parti communiste, toute action publique (réunion, pétition, manifestation de rue) était alors tenue pour illégale et mettait en danger quiconque y participait. »[948]

Le resserrement de la politique a donc une réelle influence sur les conditions de production et de diffusion des œuvres et sur la création en général. Cependant, il faut aussi voir dans la discrétion de ces actions une tentative pour dépasser les pratiques conceptuelles des années 1960. S'approprier des gestes ordinaires pour en exploiter les qualités esthétiques, investir des paysages ou des espaces qui ne sont pas ceux traditionnellement dédiés à l'art, accomplir des actions artistiques sans inviter de spectateur, intervenir dans la vie de tous les jours, tout cela représente autant de façons de radicaliser les expérimentations précédentes. Les artistes tentent de saisir les qualités de l'expérience ordinaire en se situant dans un régime d'« indiscernabilité » fécond entre l'art et la vie. Ainsi ces œuvres sont-elles à lire également comme des propositions destinées à exploiter la richesse de la discrétion ou du secret. Cette idée est mise en avant par l'historien Chalupecký dans ses écrits sur Štembera et Mlčoch :

> « Les performances de Štembera et de Mlčoch ont des parallèles dans l'art américain et ouest européen de cette époque-là. Mais ce ne sont pas des imitations, elles répondent à une logique propre. Leur caractère peu spectaculaire est ce qui les

[947] « Sur la scène artistique (et partout ailleurs), la normalisation mena au retrait dans des petits cercles d'amis intimes et sécurisés où l'on pouvait vivre en se faisant confiance mutuellement et librement, dans la mesure des possibilités. », (« On the art scene, normalization led withdrawal to the privacy and security of small circles of friends where one could live with mutual trust and freely within the realm of possibilities. »), MORGANOVÁ, Pavlína, *Czech Action Art* (…), *op. cit.*, p. 24-25. Nous traduisons.

[948] KUNDERA, Milan, *L'Insoutenable légèreté de l'être* (1984), trad. F. Kérel, Gallimard, Paris, 1989, p. 318.

distingue le plus. Ailleurs, le milieu artistique incite les auteurs de performances à attirer l'attention sur eux en organisant des actions voyantes ; le scandale même est loin d'être déconseillé. Štembera et Mlčoch, même quand ils se produisirent sur la scène mondiale, restèrent toujours fidèles à des formes confidentielles et discrètes. Ils ne tenaient pas à un public nombreux ; ils effectuaient leur performances en présence de deux ou trois amis, un peu plus avec le temps mais leur nombre ne dépassa jamais dix ou quinze. Aujourd'hui, ils ont renoncé à ces activités et c'est justement le succès qui les en a détournés. »[949]

Par exemple, invité à faire une exposition à la galerie De Appel (Amsterdam) en 1980, Mlčoch choisit de ne pas agir lui-même mais installe un asile de nuit gratuit pour les sans-abris. Le contexte est totalement différent ; l'artiste est invité « à l'ouest », par une institution, et il bénéficie d'un public potentiel. Il ne souhaite pas accomplir une action devant un public et s'exposer lui-même ; il choisit au contraire de montrer la souffrance des plus faibles et d'utiliser l'espace d'exposition pour d'autres fins que ce à quoi il se destine. La discrétion et la non monumentalité caractérisent bel et bien l'art action tchécoslovaque, au-delà d'une lecture uniquement politique.

c) Fin des années 1970 : explorer l'anonymat et l'isolement

Cependant, Štembera, Miler et Mlčoch ne réalisent pas d'actions furtives en tant que telles. Les mesures manuelles de Miler dans l'espace public ne constituent pas un acte ordinaire qui peut être confondu avec le quotidien ; elles apparaissent comme un geste intentionnel et original. De plus, elles ne sont pas réalisées à destination d'un individu croisé au hasard, mais dans l'idée de réaliser une photographie, et le photographe ne se dissimule pas lors de l'action. Štembera, quant à lui, réalise des gestes quotidiens dans l'intimité, sans personne d'autre que le photographe, alors que Mlčoch opère soit dans des lieux déserts soit dans des espaces clos et privés. Aucun de ces artistes n'agit face à un public qui s'ignore, aucun ne réalise des actions banales, en tant qu'œuvres, dans les rues de la ville. Si la question

[949] CHALUPECKÝ, Jindřich, « Aux Confins de l'art », dans CORNEVIN, *op. cit.*, p. 313.

de leur accès par un public ne cesse de se poser avec insistance, intéressons-nous plus exactement à deux artistes qui opèrent à la fin des années 1970 : Kovanda et Hladík. Ils ont en effet mené les recherches de discrétion et d'invisibilité de leurs prédécesseurs à leur paroxysme, en agissant dans l'espace public tout en passant inaperçus. Leur but est d'être vu, mais non en tant qu'artiste en action.

En 1977, Hladík fait le tour de la cathédrale Saint-Guy à pied, dans l'indifférence totale des passants qui ne perçoivent qu'un individu en marche. Après avoir touché les contreforts avec le bout de ses chaussures, il s'arrête légèrement avant d'avoir terminé le cercle. À l'aide d'un mètre de tailleur, il mesure la distance non parcourue : 14 cm. L'action était filmée mais malheureusement le film a aujourd'hui disparu[950]. Nous avons eu l'occasion de rencontrer ce grand ami de Kovanda en octobre 2014 à Toronto. Né en 1950, il réalise une série d'actions furtives à Prague à la fin des années 1970, avant d'immigrer au Canada en 1981. Cette situation d'expatrié l'a quelque peu marginalisé dans l'histoire de l'« art action » tchèque telle qu'elle s'écrit aujourd'hui, et il n'est pas souvent mentionné dans les ouvrages (du moins ceux, traduits, auxquels nous avons eu accès)[951].

Ayant été refusé à l'Académie des Beaux-arts de la capitale, il a étudié l'économie avant d'être accepté à l'Académie des Arts, d'Architecture et de Design de Prague. Mais la branche locale du Parti communiste auquel il était affilié refuse qu'il y aille. En 1975, pour échapper au service militaire, il se fait passer pour malade mental. Il est alors interné dans un hôpital psychiatrique afin de suivre un traitement pour soigner la schizophrénie. Il y rencontre un dénommé Rosťa, dans la même situation que lui. Grâce à ce dernier, il fait la connaissance de Kovanda et des artistes de l'art action tchécoslovaque précédemment cités. Mais, comme il le dit lui-même, ils formaient un groupe qui, bien qu'assez lâche, était paradoxalement fermé[952]. Hladík se sentait avec eux toujours un peu comme un étranger. Il découvre toutefois

[950] Ce qui fait dire à Geneviève Benamou, auteure du seul ouvrage en français où il est fait mention d'Hladík, qu'il fit le tour de la Cathédrale en présence d'un seul témoin et sans documenter son geste, ce qui s'avère erroné. Voir BENAMOU, Geneviève, *Sensibilités contemporaines, 1970-1984, 70 artistes d'origine tchèque et slovaque hors Tchécoslovaquie*, Paris, 1985, pas d'éditeur, n. p.

[951] En 2011, un ouvrage lui a été enfin consacré, mené par l'historienne de l'art tchèque Pavlína Morganová. Introuvable, c'est l'artiste qui nous l'a procuré. Cf. MORGANOVÁ, Pavlína, *Lumír Hladík*, *op. cit*.

[952] « Il y avait une communauté ou un groupe assez lâche, mais il était divisé en sous-groupes. J'étais un peu un étranger. J'ai vu quelques performances de Mlčoch et Štembera mais le groupe était déjà fermement établi et donc fermé en un sens. »,

des possibilités restées inimaginables jusque-là pour lui, parfaitement ignorant de la création contemporaine – et maintenu dans cet état par la situation culturelle :

> « Il était interdit, selon un décret gouvernemental, d'exposer tout type d'art abstrait ou d'avant-garde et il n'y avait aucun magazine ou livre d'art moderne qui était publié. Les publications importées n'étaient pas accessibles non plus. »[953]

Hladík connaissait à l'époque une seule des actions de Milan Knížák ; *Démonstration pour un seul* (1964). Comme il le dit lui-même, la population vivait dans des « petites cellules »[954] dont l'horizon était très limité ; nombre d'informations ne leur parvenaient jamais.

Une des premières interventions de l'artiste éclaire l'état d'esprit de la population de l'époque : *Papier innocent, personnes innocentes !* (1976). Hladík dispose une longue feuille de papier blanc sur le trottoir d'une rue de sa petite ville natale Český Brod (près de Prague) et observe les réactions des passants, qu'il prend en photo en cachette. En une heure, seulement deux personnes marchent sur la feuille blanche. L'une était profondément engagée dans une conversation et ne l'a pas aperçue, l'autre était la mère de l'artiste qui était presqu'aveugle. Tous les autres passants ont évité précautionneusement de marcher sur la feuille, sautant par-dessus ou l'évitant. Même les personnes chargée de bagages ou encombrées d'une poussette préféraient faire un détour que de rouler dessus. Selon les dires de l'artiste, pas un des « […] participants involontaires n'a perçu cet "acte" comme espiègle ou digne de réflexion. Ils ont accepté simplement cet "obstacle" en tant qu'initiative institutionnelle ou gouvernementale ; une sorte de restriction, interdiction ou limite qui devait être respectée sans hésitation »[955]. Cette installation révèle quelle était la marge d'action dans

---

(«There was a loose community or group, but it was divided into subgroups. I was a bit of an outsider. I saw a few of Mlčoch and Štembera's performances; however that group was already firmly established and so it was, in a way, closed off. »), HLADÍK, Lumír, entretien avec MORGANOVÁ, Pavlína (…), *op. cit.*, p. 61. Nous traduisons.

[953] (« It was prohibited, by a government decree, to exhibit any kind of abstract or avant-garde art and there were no modern art magazines or books being published. Imported publications were not accessible either. »), *ibid.*, p. 59. Nous traduisons.

[954] *Ibid.*, p. 61. Nous traduisons.

[955] (« Neither of our involuntary participants perceived this "act" as playful, nor worthy of reflection; they simply accepted the "obstacle" as some kind of institutional or government initiative; some kind of restriction, ban or limitation that must be, without hesitation, respected. »), *ibid.*, p. 57. Nous traduisons.

l'espace public tchécoslovaque à cette date. Nous entrevoyons ainsi l'état d'esprit paranoïaque qui habitait les citoyens et retrouvons les « symptômes » de la société de surveillance analysée par Foucault ; les individus s'autocontrôlent. Selon l'artiste, le problème pour les passants n'était pas tant de salir la blancheur de la feuille, que de laisser une trace. Car cela signifiait sortir de son anonymat, s'affirmer en tant qu'individu, à l'encontre de la pensée communiste où chaque personne est une entité non autonome appartenant à une organisation sociale qui la dépasse et de laquelle elle ne doit jamais se distinguer. Hladík le précise :

> « L'anonymat est la clé pour survivre dans un régime communiste oppressant. Cela veut dire : ne vous impliquez pas, ne soyez pas séduits, ne participez à rien… jamais. »[956]

Cette intervention a été réalisée la même année que *Divadlo* de Kovanda, où la question de l'anonymat dans la ville est tout aussi primordiale. L'individu, seul sur la place public, n'intéresse personne. Toutefois, il n'a pas non plus la possibilité d'affirmer son individualité. Dans ces conditions, pourquoi les artistes ont-ils fait le choix de se fondre dans l'espace public, à la différence de Štembera, Miler et de Mlčoch ? L'historienne de l'art Claire Bishop, dans son ouvrage sur les travaux participatifs *Artificial Hells*, avance que l'intervention discrète dans l'espace public sous le régime communiste n'est pas tant une tentative de confondre l'art et la vie (ainsi que pouvait le revendiquer Knížák) qu'une « réaction aux mises en scènes militaires et aux festivals socialistes (le spectacle de masse) comme un point de référence visuelle »[957]. L'investissement de la sphère publique par Kovanda serait à lire, selon elle, comme une réaction au monopole des parades propagandistes. Ce point de vue est partagé par Havránek :

---

[956] (« Anonymity is key if you want to survive in an oppressive communist regime. That's mean: don't get involved or enticed, don't participate in anything…ever. »), *ibid.*, p. 57. Nous traduisons.

[957] « Le fait que beaucoup de ces actions ne ressemblent pas à de l'art est moins une indication de l'engagement des artistes dans le brouillage de "l'art et la vie" qu'une stratégie délibérée d'auto-protection, aussi bien qu'une réaction aux mises en scènes militaires et aux festivals socialistes (le spectacle de masse) comme un point de référence visuelle », (« The fact that many of these actions do not look like art is less an indication of the artists' commitment to blurring "art and life" than a deliberate strategy of self-protection, as well as a reaction to the state's own military displays and socialist festivals (mass spectacle) as visual points of reference».), BISHOP, Claire, *ARTIFICIAL HELLS* (…), *op. cit.*, p.130-131. Nous traduisons.

> « Sous le socialisme, les places étaient les lieux de “grandes” manifestations organisées par les autorités politiques pour célébrer des idées politiques. [...] Cela a certainement été une des motivations du besoin récurrent de Kovanda de retourner sur des places publiques, ce qu’il n’a jamais explicitement reconnu. »[958]

Serait-ce donc en réaction aux grandes manifestations organisées par les autorités politiques que les artistes investissent discrètement la ville ? Il nous semble que l’espace public est également le lieu où les interactions entre individus restent toujours possibles, à une époque où celles-ci étaient particulièrement limitées. Un regard[959], un frôlement d’épaule[960] sont des formes d’interaction, même minimes. Si les espaces privés apparaissent comme les derniers refuges d’échanges et de retrouvailles, ils sont toutefois potentiellement surveillés ; le rapport public/privé est schizophrénique[961] et la peur, insidieuse, est permanente. Il est alors difficile de se réunir et les individus sont isolés. Kovanda souligne cet aspect lorsque, dans un entretien avec Hans Ulrich Obrist, il dit que l’œuvre furtive *Kontakt* (1977) était une réponse à un sentiment personnel d’isolement[962]. Lors de cette action, il touche de l’épaule, comme par mégarde, les personnes qu’il croise. Il entre ainsi en interaction, de manière prétendument accidentelle et quelque peu violente, avec des passants. *Anonymní dveře* (1980)[963] est une action de Hladík qui peut aussi être lue dans ce sens. Cet acte met en avant l’ostracisme qui

---

[958] (« Under socialism, squares were sites of great “people’s”, demonstrations organized by the political authorities to celebrate political ideas […]. There certainly must have been a motivation behind Kovanda’s constant need to return to squares, which he never recognized explicitly. »), HAVRÁNEK, Vít, « Conversation III (…) » *op. cit.*, p. 118.

[959] *xxx*. 3 septembre 1977, Prague. Sur un escalator… Retourné, *je regarde dans les yeux la personne debout derrière moi...* (*xxx*, 3. Září 1977. Praha, Václavské náměstí. Na eskalátoru… otočen hledím do očí člověku, který stojí za mnou…). Nous tarduisons.

[960] *Contact*. 3 septembre 1977, Prague. Rues Spálená et Vodičkova. (3. září 1977. Praha, Spálená ulice a Vodičkova ulice). Nous traduisons.

[961] « La société tchèque a vécu dans une schizophrénie collective entre le privé et le public. » (« Czech society lived in a collective schyzophrenia between the private and the public. »), *ibid.*, p. 24. Nous traduisons.

[962] « Je pense que ce pas fait vers une autre personne était connecté à un sentiment plus personnel que je ressentais à ce moment-là, un certain sentiment d’isolement. » (« I think that step made towards another person may be connected with a more personal feeling I had at that time, with a certain feeling of isolation. »), KOVANDA, Jiří, entretien avec OBRIST, Hans Ulrich, *op. cit.*, p. 107. Nous traduisons.

[963] *Portes anonymes*. Nous traduisons.

pèse sur l'artiste. Depuis une colline de Prague, il choisit un immeuble au hasard, s'y rend, y entre et reste debout devant une porte durant 20 minutes. Comme Hladík le décrit, l'attente est tendue : si quelqu'un ouvre la porte, l'œuvre s'annule. Mais la porte reste fermée. Dans un entretien, l'artiste compare la situation des artistes alternatifs à cette époque à celle d'un « membre d'une organisation illégale dans un territoire ennemi »[964]. Non seulement les artistes sont seuls mais ils ont en plus le sentiment d'être traqués comme des criminels. Victimes et coupables à la fois, ils cherchent à échapper au contrôle et le doublent en même temps, à l'instar d'Acconci en 1969. *I hide* (septembre 1977)[965] est une série de six photos noir et blanc où l'on perçoit Kovanda se cacher derrière un mur, un poteau, une poubelle ou dans une porte cochère. L'artiste se cache pour agir.

Nous l'avons dit, la rue est aussi le lieu de la foule et de l'anonymat. Si elle est la condition de l'action furtive, elle est l'endroit où se ressent la solitude inhérente à la vie dans les grandes villes. Kovanda comme Hladík, en y agissant de façon furtive, se mesurent à la violence de l'isolement où ils se trouvent, tout en s'emparant d'une situation dont ils sont victimes. En effet, opérer discrètement et en secret dans l'espace public est une façon de se confronter plus directement encore à l'isolement subi ; au lieu d'endurer la situation passivement, ils la provoquent. S'ils ne peuvent être vus, ils font de cette contrainte le ressort même de l'action. *Ticho a hlad* (1980)[966] est une œuvre significative de cette attitude active face à l'ostracisme. Hladík décide de marcher dans les rues de Prague, sans parler ni manger, jusqu'à ce que quelqu'un lui adresse la parole. Or l'artiste n'est pas originaire de la capitale ; la probabilité de rencontrer quelqu'un qu'il connaît est d'autant plus réduite. Ce n'est qu'au bout de deux jours qu'il croise un camarade de classe qui lui dit « Bonjour Lumír ! »[967]. Des photographies noir et blanc plutôt floues le montrent de dos, qui déambule dans les rues

[964] « Cela peut être dur pour vous de l'imaginer, mais à cette époque, être un artiste moderne, d'une façon ou d'une autre, ressemblait à être membre d'une organisation illégale dans un territoire ennemi. », (« It may be hard for you to imagine, but in those days, being a modern artist, on one way or another, was like being a member of an illegal organization in enemy territory. », HLADÍK, Lumír, entretien avec MORGANOVÁ, Pavlína (…), *op. cit.*, p. 59. Nous traduisons.

[965] *Je me cache*. Vinohrady, Prague. Nous traduisons.

[966] *Silence et faim*. Nous traduisons.

[967] La déambulation de Francis Alÿs dans les rues de Venise en 1999 précédemment évoquée n'est pas sans faire écho à cette action. En effet, la marche prend fin au bout de deux jours lorsque l'artiste belge finit par croiser son ami et qu'ils rassemblent les deux parties du tuba qu'ils portaient chacun (*Duett*, 1999).

pavées de Prague. L'iconographie est exactement la même que les photographies réalisées par Acconci dix ans auparavant. Étrangement, Hladík porte la même coiffure : cheveux longs et calvitie. L'environnement urbain diffère toutefois ; les rues de Prague n'ont pas la régularité de celles de New York. Cette œuvre rappelle également celle de Perreault, décrite en 1970 comme suit : « Il y a Street Work à chaque fois que quelqu'un que je ne connais pas, durant les douze prochains mois, me reconnaîtra dans la rue »[968]. Ces deux propositions se confrontent directement à l'anonymat des grandes villes et à l'absence de regard. Dans le cas de Hladík, la situation est augmentée d'un sentiment de paranoïa aiguë, conséquence du régime totalitaire. L'artiste tchèque en fait une question vitale : afin de pouvoir manger – donc de survivre – il doit se distinguer de la masse et être reconnu. Si l'individu n'existe qu'à travers la reconnaissance d'un tiers, que devient-il lorsque personne ne le perçoit ? Le titre embrasse plus largement la condition de l'artiste à cette époque, réduit à se taire, dans le dénuement le plus total.

d) L'« Homme qui interroge » ou le refus d'une lecture politique

Puissamment fomenteur de secret, le pouvoir totalitaire (opaque et servi par une police secrète) refuse à toute forme de secret qu'il ne maîtrise pas de se développer. Paradoxalement, il contribue par là à en créer davantage… Les artistes alternatifs, isolés et réduits au silence, font en effet du secret le moyen d'exprimer des contenus qui ne pourraient pas l'être autrement. Ils partagent leur production avec un petit groupe d'amis, et constituent l'équivalent d'une société secrète, dessinant une forme de contre pouvoir. Or nous l'avons dit, aux yeux d'un régime totalitaire, rien ne doit être secret, afin de parer toute dissidence. En agissant tout de même, les artistes affirment ainsi puissamment leur individualité, à une époque où celle-ci est empêchée par l'État totalitaire.

[968] (« A Street Work is anytime anyone I do not know, during the next twelve months, recognizes me in the street. »), PERREAULT, John, « Critique Street Works », dans *In Plain Sight* (…), *op. cit.*, n. p. Nous traduisons.

Le texte « L'intellectuel sous le communisme »[969] de Chalupecký est très instructif pour tenter de comprendre la situation d'un intellectuel sous ce régime. L'historien de l'art y raconte combien l'organisation de la vie quotidienne (participation à des manifestations, des parades, des brigades de surveillance, et même aux loisirs organisés) empêche toute pensée privée d'exister. Bishop le souligne : ce n'est pas seulement la propriété privée qui est menacée d'élimination, mais également « la vie privée et l'individualité comme refuges émotionnels et psychologiques »[970]. Toute personne cachant quelque chose est immédiatement suspectée d'être l'ennemi du parti ; une vie privée ne peut se développer dans ces conditions. L'État exerce son pouvoir jusque dans les replis de la pensée. Kovanda ne cherche-t-il pas à conquérir une individualité rendue impossible par le totalitarisme ? Est-il possible de se cacher dans la foule, potentiellement surveillée par la police secrète ? La ville est-elle réellement le refuge de l'anonymat quand la surveillance est exacerbée ? Pourquoi agir sciemment, en secret, dans l'espace public, pour poser un geste quelconque, dans un pays du bloc communiste en pleine Guerre Froide ?

Kovanda et le groupe d'artistes auquel il appartenait réfutent toute lecture politique. Ils s'opposent farouchement à cette interprétation univoque de leur travail. Bishop propose de lire ce refus comme un rejet de participation supplémentaire au mécanisme ultra politisé qu'était la société communiste[971]. En effet, dans un tel contexte, il est facile d'analyser toute création alternative sous l'angle « politique ». Deux conceptions du terme sont à distinguer. D'une part, le terme en tant qu'adjectif et substantif qualifie ce qui est relatif à l'état. Les œuvres de ces artistes sont politiques puisqu'elles s'inscrivent dans une société. D'autre part, la politique, comme substantif féminin, désigne l'art de conduire les affaires de l'État, la science et la pratique du gouvernement. Kovanda ne fait pas de politique ; il ne fait pas de l'*agit prop*, ne s'affiche pas comme un artiste dissident, ne souhaite pas entrer en relation avec

[969] CHALUPECKÝ, Jindřich, « The Intellectual Under Communism », *op. cit.*, p. 29-37.

[970] (« The ownership of private property was systematically eliminated, along with privacy and individuality as an emotional and psychological refuge. »), BISHOP, Claire, *ARTIFICIAL HELLS* (…), *op. cit.*, p. 131. Nous traduisons.

[971] « […] même aujourd'hui il refuse de désigner son travail comme politique puisque la société communiste était si fortement politisée qu'il ne voulait pas que son art participe en quoi que ce soit de mécanismes pouvant s'y rapprocher. », (« […] even today refuses to frame his work as political, since communist society was so heavily politicized that he did not want his art to participate in anything approximating the same mechanisms »), *ibid*., p. 150. Nous traduisons.

la foule dans un mouvement cathartique de conscience commune. Il s'en explique dans ses entretiens :

> « Oui, nous avons vécu une vie normale. Je ne pense pas avoir vécu une vie moins précieuse que dans une société plus libre en raison de la situation à l'époque. Je pense en termes de communication et de relations entre les personnes, entre les hommes et les femmes et la vie privée. La politique ne peut avoir une influence radicale sur cela. À moins que vous ne risquiez votre tête. Mais nous n'étions pas menacés de cette manière et donc la politique était seulement un facteur accessoire. »[972]

Il insiste :

> « En aucune façon je me suis senti limité ou lié par des conventions sociales ou des manières de fonctionner de la société. Je n'ai pas tant cherché à corriger les autres qu'à me corriger moi-même. […] Je pensais que je devais me transformer moi-même pour être apte à opérer dans les paramètres existants. J'étais convaincu que si j'arrivais à améliorer ma manière de vivre ma vie et que je le présentais, à la fin, cela pourrait aider quelqu'un d'autre. »[973]

Ce refus de lecture politique de la part de Kovanda s'éclaire à la lecture des écrits de Milan Kundera. Dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, il est raconté que Sabina, la maîtresse du héros, est artiste peintre. Exilée, elle préfère dissimuler qu'elle est tchèque pour, nous dit le narrateur, « échapper au kitsch que les gens voulaient fabriquer avec sa vie »[974]. En effet, un

---

[972] (« Yes, we lived normal lives. I don't think that I lived a less valuable life than I would have in a freer society because of the situation at that time. I'm thinking in terms of things like communication and relations among people, among men and women in private life. Politics can't have a radical influence on that. Unless you're risking your neck. But we weren't threatened in that way or therefore politics was only an incidental factor. »), KOVANDA, Jiří, cité par HAVRÁNEK, Vít, dans « Conversation III (…) » *op. cit.*, p. 116. Nous traduisons.

[973] (« I never felt restricted in any way or tied down by any social conventions or any of the ways society works. I didn't want to set others right as much as myself. I thought I myself had to transform myself in order to be able to operate within the parameters that existed. […] I was convinced that if I managed to improve the way I lived my own life and presented that, it might help someone else in the end, too. »), Id., cité par HAVRÁNEK, Vít, « Jiří Kovanda The Faint Breeze of the Everyday », trad. I. Gutierrez, *Flash Art*, November–December 2007, p. 82. Nous traduisons.

[974] KUNDERA, Milan, *op. cit.*, p. 369.

mouvement politique a organisé en Allemagne une exposition de ses toiles. Dans le catalogue, une image de l'artiste la représente derrière des barbelés, tandis que sa biographie en fait un martyr, se battant pour la liberté grâce à son art. Sabina proteste contre cette lecture, mais elle n'est pas comprise. Le narrateur explique alors que ceux qui luttent contre le totalitarisme ont besoin de comprendre l'artiste comme un militant, afin de satisfaire « leur certitude et […] leur vérité simplistes qui doivent être compréhensibles du plus grand nombre et provoquer une sécrétion lacrymale collective »[975]. Pour le narrateur, le seul véritable adversaire du totalitarisme est l'« homme qui interroge »[976]. Ceux qui luttent ne feraient que reproduire le kitsch simpliste du totalitarisme, à l'aide de réponses « données d'avance »[977]. Il est possible d'imaginer que les artistes tchécoslovaques s'agacèrent face aux historiens de l'art de l'ouest qui voulaient faire de leur œuvre une arme de lutte, tout comme Sabina dans le roman de Kundera, qui ne prétend quant à elle pas faire autre chose qu'interroger. Ainsi, sans éliminer l'influence du contexte sur son travail, Kovanda affirme que ses intentions étaient bien plus personnelles que sociales :

> « Beaucoup de monde m'a demandé combien l'état de la société à l'époque avait influencé ces actions, et je ne dis pas qu'il n'y a eu aucune influence, mais ce n'était certainement pas l'élément le plus important pour moi. L'aspect personnel prédominait toujours sur le social. »[978]

Cette position est philosophique ; avec *Divadlo,* Kovanda interroge sa propre individualité, lui dont la timidité était presque maladive. Toute son œuvre semble décliner cette question de socialisation personnelle. Qu'il attende que le téléphone sonne, comme lors d'une de ses premières actions[979] ou se retourne dans un escalator pour planter son regard

[975] *Ibid.*, p. 368.

[976] *Ibid.*

[977] *Ibid.*

[978] (« A lot of people have asked me what influence the state of society at the time had on those actions, and I'm not saying that there was no influence, but definitely wasn't the most important element for me. The personal aspect always predominated over the social. »), KOVANDA, Jiří, entretien avec OBRIST, Hans Ulrich, *op. cit.*, p. 107. Nous traduisons.

[979] *xxx*, 18. Listopadu 1979, Praha. Čekám až mi někdo zavolá... (*xxx*. 18 novembre 1976. Prague. Attendre que quelqu'un m'appelle…). Nous traduisons.

dans celui de la personne derrière lui[980], qu'il invite ses amis à l'observer entrer en relation avec des femmes inconnues[981] ou qu'il reste immobile sur le trottoir, les bras écartés, comme pour embrasser la foule d'inconnus[982], ou enfin, qu'il bouscule de l'épaule comme par mégarde les personnes qu'il croise[983], Kovanda tente toujours d'entrer en relation avec un tiers, d'aller au-delà d'une certaine forme d'isolement individuel, tout en s'y confrontant directement. Avec *Divadlo,* il décide délibérément de se placer sur une place publique afin de réaliser secrètement une « performance », de façon à ce que personne ne prête attention à lui. Rien n'est mis en œuvre pour que l'artiste entre en interaction avec une personne qui passe au même instant, mais il se fait photographier, dans le but de rendre publique cette action.

C/ Quand le secret est impossible, quelle révélation est envisageable ?

a) Une Révélation confidentielle

Nous n'avons pas encore posé la question cruciale qui nous intéresse ici : quel choix se présente à l'artiste dans ces conditions ? Peut-il rendre publiques ses actions furtives, si elles ne doivent en aucun cas être perçues par les autorités étatiques ? Si nous avons décrit les photographies et le texte qui participent de *Divadlo*, comment l'œuvre rencontre-t-elle un public ? Ainsi que l'énonce Kovanda, ses actions ne s'adressent pas aux personnes croisées par hasard, mais plutôt à des lecteurs :

[980] *xxx,*1977.

[981] *Pokus o seznámení*, 1977.

[982] *xxx*, 19 listopadu 1976, Praha, Václavské náměstí. (*xxx,* 19 novembre 1976, Prague, place Václavské).

[983] *Kontakt,* 1977.

« Je pense que le message que j'envoyais n'était pas destiné aux gens présents lorsque les actions se produisaient, au moment concret où elles avaient lieu. Le message était plutôt destiné à ceux qui les liraient comme des actions. »[984]

Cette distinction est fondamentale ; l'artiste ne parle pas de public ou de spectateur, mais de lecteurs. Il envisage la réception de ses actions selon un processus actif de déchiffrement qui est le propre de la lecture. De plus, il introduit une temporalité ; son acte ne se destine pas à ceux qui le croisent par hasard mais à un lecteur *en retard* qui sera apte à saisir la valeur artistique de sa proposition, en traduisant ce qui lui est donné à voir. Ses actions doivent donc nécessairement être communiquées pour être réceptionnées :

« L'action doit avoir lieu et ensuite être communiquée, c'est absolument important. L'art est pour moi une question de communication, de partage des sentiments et des expériences, d'extension de la perception. »[985]

Afin de partager l'expérience, celle-ci doit être rendue publique. Ce sont les éléments décrits plus haut (images et texte) qui permettent au récepteur d'avoir connaissance de l'acte de l'artiste. Les photographies ont été réalisées en toute discrétion durant l'action, par un ami de l'artiste, Pavel Tuč. Elles ont été choisies ensuite par Kovanda pour leurs qualités informatives[986] et sont accompagnées d'un texte dactylographié. L'ensemble est soit assemblé sur deux feuilles blanches A4 placées sous verre, soit publié dans des ouvrages (cela importe peu pour l'artiste) :

« Le texte a été choisi de façon à être le plus concis possible, sans aucun contenu émotionnel, aussi neutre que possible. Je n'ai pas rédigé les textes à la main,

[984] (« I think that the message I was sending out was not intended for the people who were present when the actions happened, at the concrete moment they were taking place. The message was intended more for those who would read about them as actions. »), KOVANDA, Jiří, entretien avec OBRIST, Hans Ulrich, *op. cit.*, p. 106. Nous traduisons.

[985] (« Action has to take place and then to be communicated, it is absolutely important. Art is a communication for me, sharing feelings and experiences, expanding perception. »), KOVANDA, Jiří, entretien par e-mail avec l'artiste, juillet 2013. Nous traduisons.

[986] « Il faisait toujours plusieurs photos, à partir desquelles je choisissais les images qui informaient le mieux la situation. » (« Always he made more photos, from which I then chose pictures with the best information of the situation. »), *ibid*. Nous traduisons.

ce qui est connecté avec ce que je viens juste de dire : que je voulais que ce soit aussi froid, aussi impersonnel, que possible. »[987]

Comme pour la publication de *Following Piece*, toute forme de subjectivité est exclue. L'image et le texte informent sur une situation passée. Le choix d'images neutres, en noir et blanc, prises « comme par surprise », accompagnées d'un texte stipulant le lieu, la date et la description factuelle de ces gestes, s'assimile à l'esthétique administrative analysée par Buchloh[988]. Ici aussi l'ensemble créé est formellement proche des rapports de police. Une personne est prise en photo dans sa vie quotidienne avec les détails relatifs à ses agissements. Tomáš Pospiszyl, dans un article dédié à l'« art action » tchécoslovaque des années 1970[989], fait le rapprochement entre les images produites par les artistes de cette époque et celles récemment découvertes dans les archives du ministère des affaires intérieures, prises par le StB (Sécurité d'État tchécoslovaque) sous la République Socialiste de Tchécoslovaquie. L'exemple choisi par le critique d'art est une photographie[990] prise par la police secrète alors que l'écrivain Kundera rencontrait une femme dans une rue. Celle-ci lui donne une enveloppe. Pospiszyl fait remarquer que ce qui peut être perçu comme un geste tout à fait insignifiant prend un tout autre sens lorsque l'on apprend que l'écrivain venait de recevoir son passeport pour quitter le pays. Les autres photographies montrent Kundera qui se rend dans une cabine téléphonique, puis rencontre la même femme à nouveau : il vérifiait des données. Or en 1976 en Tchécoslovaquie, la police et les services de renseignements ont une forte influence sur la vie quotidienne. Ils font régner une véritable répression et exercent notamment la censure à l'encontre des artistes. Ils servent également de courroie de transmission pour le KGB soviétique. Nous savons que certains enregistrements audio issus d'écoutes étaient diffusés à la radio publique afin de démontrer à la population la culpabilité des personnes arrêtées. En était-il de même concernant les photographies prises par le StB ? Étaient-elles aussi publiées

[987] (« The text was chosen in such a way as to be concise as possible, without any emotional content, as neutral as possible. I didn't write the texts out by hand, which is connected with what I was just saying: that I wanted it to be as cool, as impersonal, as possible. »), KOVANDA, Jiří, entretien avec OBRIST, Hans Ulrich, *op. cit.*, p. 106. Nous traduisons.

[988] Voir p. 284.

[989] POSPISZYL, Tomáš, « Look Who's Watching: Photographic Documentation of Happenings and Performances in Czechoslovakia », dans BISHOP, Claire et DZEIWAŃSKA, Marta, *op. cit.*, p. 85.

[990] Photo de la police secrète publiée dans *Praha objektivem tajne policie* (Prague à travers la lentille de la police secrète), Institut d'études des régimes totalitaires, Prague, 2009, repris dans *ibid.*, p. 85.

dans les journaux ? Si ce n'est pas le cas, la comparaison que fait Pospiszyl ne tient pas ; comment ces images auraient-elles pu influer la création si elles étaient tenues secrètes ? Néanmoins, l'ensemble photographie-texte créé par Kovanda a en commun avec ceux produits par les services de renseignement de réclamer un sens[991]. Mais comment y accéder ?

Les possibilités pour les artistes alternatifs tchécoslovaques de rendre publiques leurs expérimentations dans leur propre pays étaient très restreintes. Nous l'avons analysé précédemment, les performances qui faisaient appel à un public se faisaient dans des espaces privés, restreints, chez les artistes, dans des greniers, avec un nombre réduit de spectateurs – amis et artistes eux-mêmes. Des nuits dédiées à la création sont organisées illicitement par le groupe constitué autour de Štembera ; elles ont lieu dans le sous-sol du Musée des Arts Décoratifs. Hladík, qui a assisté à des performances de Štembera et de Mlčoch réalisées là bas, le raconte :

> « J'ai vu certaines de leurs performances qui ont eu lieu dans les catacombes de l'UMP (le Musée des Arts Décoratifs), généralement à deux ou trois heures du matin. Mon contact avec tout cela était plutôt limité ; nous vivions tous dans l'isolement. »[992]

Ce groupe fonctionne un peu comme une société secrète ; Štembera en est le meneur, et les réunions se font dans des lieux insolites et à des horaires tardifs – pour mieux se protéger. Cette socialisation représente une sorte de « contrepoids au secret »[993], qui, lui, isole l'individu qui en est porteur. Elle compense cette exclusion. Ainsi, lors de leurs rencontres, les artistes de l'« art action » tchécoslovaques peuvent raconter leurs œuvres tout en faisant circuler les photographies et autres documents produits.

Il n'existait pas de lieu où montrer leurs travaux publiquement, à l'exception d'un magasin de livres anciens dans la rue Dlážděná à Prague. Cette boutique vendait côte à côte des

[991] Nous verrons dans la partie III de notre travail l'importance du récepteur en tant que tiers actif.

[992] [« I saw some of their performances that took place in the catacombs of the UMP (Museum of Decorative Art) usually at two or three in the morning. My exposure to all that what quite limited; we all were living in isolation. »], HLADÍK, Lumír, entretien avec MORGANOVÁ, Pavlína (…), *op. cit.*, p. 59. Nous traduisons.

[993] SIMMEL, Georg, *Secret et sociétés secrètes*, *op. cit.*, p. 78.

livres d'art, des reproductions et de l'art contemporain[994]. Cette situation était rendue possible grâce à un subterfuge : le libraire disait vendre de la photographie. Certains artistes tchécoslovaques ont pu ainsi exposer des photographies d'actions, réalisées bien souvent sans spectateur[995]. Cette galerie représente toutefois une exception. Par conséquent, seul un cercle très étroit de personnes connaissait leurs travaux. La publication de leurs œuvres dans leur pays était ainsi tout aussi confidentielle que leurs actions.

b) Ou à l'étranger : le rôle fondamental de la scène artistique polonaise

La situation est bien différente en Pologne, qui bénéficie depuis les années 1950 d'un réseau de galeries expérimentales[996]. Ces lieux, fruits d'initiatives artistiques ou estudiantines,

[994] « Nous (les jeunes artistes progressifs des années 70) n'aurions jamais obtenu la permission officielle d'exposer notre travail. Ce miracle est arrivé parce que cette librairie d'antiquité très particulière vendait côte à côte des livres d'art, des reproductions, et de "l'art contemporain", masqué par le terme "photographie". Alors qu'il y avait beaucoup de galeries d'État, ce lieu était le seul "lieu public" que je connaissais qui présentait de "l'art clandestin"; […] seulement quelques amis proches avaient connaissance régulièrement de notre art. » [« We (young progressive artists of the 70's) would never have obtained official permission to exhibit our work. This miracle happened because this particular Antique Book Store was selling, side by side old, art book and art prints and also "contemporary art" cloaked by the term "photography". While there were many state – run galleries, this was the only "public venue" dealing with "underground art" I knew about; […] just a few close friends were exposed to our art on regular basis. »], HLADÍK, Lumír, entretien avec MORGANOVÁ, Pavlína, (…), *op. cit.*, p. 65. Nous traduisons.

[995] Nous ne résistons pas à rapporter cette anecdote : Hladík y avait vendu trois photographies accompagnées de texte montées sur carton noir. Des années plus tard, alors qu'il a émigré au Canada (1981), il rencontre un collectionneur à Toronto, qui possédait un de ses trois travaux dans sa collection.

[996] Un véritable réseau de galeries privées existe en Pologne. Un des premières à s'ouvrir est Krzywe Kol (1956-1965), tenue par de Marian Bogusz à Varsovie, puis, la galerie Krzysztofory (1956) voit le jour à Cracovie à l'initiative de l'artiste Tadeusz Kantor. Un essor de ces espaces s'observe durant les années 1960 : Od Nowa (1964) est ouverte dans un club d'étudiants à Poznan. À Varsovie, les galeries Foksal (1965) de Wieslaw Borowski et Wspolczesna (1965) de Janusz Bogucki naissent presque simultanément. Foksal est aussi le fait de Kantor et de grands artistes se succèdent à sa tête. Ils y publient d'éminents textes, tels que *La Théorie du lieu* ou *Élimination de l'art dans l'art.* Nous n'avons pas eu accès à leur traduction, mais il semblerait, selon le récit de l'historienne Anda Rottenberg, qu'y était contestée « la nécessité de l'existence d'une œuvre d'art et même de ses traces » [ROTTENBERG, Anda, « L'art en Pologne entre 1945-2004 », dans *Le XXème siècle dans l'art polonais*, AICA press, Paris, 2004, p. 55.] – ce qui n'est pas sans faire écho aux préoccupations soulevées par les œuvres de Kovanda, et de l'action furtive en général. Enfin, tout un réseau d'espaces éphémères, appelés « galeries non existantes » ou « galeries volantes » se développe, comme celui dirigé par Ewa Partum, une des premières

ont contribué à faire de ce pays un pôle stratégique de diffusion et d'encouragement de l'art expérimental au sein du bloc de l'Est. Ils ont ainsi joué un rôle non négligeable dans la diffusion des pratiques tchécoslovaques. La première exposition publique de Kovanda a lieu en 1976, dans une galerie étudiante appelée Mospan, à Varsovie. Nous l'avons dit, à travers ses rencontres polonaises, l'artiste découvre la « scène » tchécoslovaque : la galerie Mona Liza en 1967 à Wroclaw (tournée vers l'art conceptuel) ou encore la galerie Sigma (installée dans l'Université de Varsovie) devenue par la suite Repassage[997], sont des espaces importants pour Kovanda. Cette dernière est un « lieu de développement de l'art de l'action »[998] et plus particulièrement d'actions dans la rue[999]. Rappelons-le, suite à la visite de cette galerie, il est mis en relation avec les artistes KwieKulik, qui organisent ensuite sa première exposition. Bien qu'il s'en défende, nous percevons une certaine influence de la scène polonaise dans le travail de Kovanda.

> « Il n'y a eu personne en Pologne qui a eu une influence directe sur moi. À l'époque les gens avec lesquels j'avais le plus de contacts étaient Žofie Kulik et

---

artiste féministe polonaise qui alla jusqu'à déambuler nue dans les rues, interpellant les passants sur la place de la femme et de son corps dans la société polonaise. Le pays joue ainsi un rôle important dans la scène artistique non-officielle de cette partie du bloc de l'Est.

[997] Dans l'ouvrage dédié au couple KwieKulik, il est fait le récit de l'élection de la personne qui remplacera Paweł Freisler à la tête de la galerie (sise au numéro 24 de Krakowskie Przedmiescie à Varsovie). Freisler a invité une soixantaine de personnes pour désigner parmi les trois candidats qui serait le directeur. KwieKulik ne sont pas élus, au profit du couple Elżbieta et Emil Cieslár, mais il semble que le vote a été truqué. En effet, des années plus tard, Freisler a révélé qu'il avait faussé les élections au profit des Cieslár car ces derniers partageaient non seulement ses idées anticommunistes, mais étaient également liés à l'Académie des Arts, où Emil travaillait, garantissant par-là la survie du lieu. Voir RONDUDA, Łukasz, SCHÖLLHAMMER, Georg (sld), « Elections to the "Galeria" », dans *Kwiekulik*, éd. Musée d'art moderne de Varsovie, BWA Wrocłow – Galeries d'art contemporain, Fondation ERTSTE, KwieKulik archives, Varsovie, Wrocław, Vienne, 2012, p. 150.

[998] ROTTENBERG, Anda, *op. cit.*, p. 56.

[999] Elżbieta Cieślar, qui a dirigé le lieu avec son mari Emil de 1973 à 1978, nous a raconté qu'elle avait organisé par exemple un événement, *Repassage Miejski* (*Repassage de la ville*) les 8 et 9 juin 1974. Elle nous écrit, textuellement : « En conséquence d'interdiction du pouvoir communiste, il était réalisé dans le parc d'Université Varsovien. Nous même, nous avons réalisé la même année les intervention "Labyrinthe" dans le parc Saski et au bord de la Vistule. » (CIEŚLAR, Elżbieta, entretien par mail avec l'artiste, 15 mai 2015.) Agir à l'extérieur de l'espace d'exposition – qui se trouvait dans les locaux du syndicat socialiste – permettait d'une certaine façon de se soustraire à la surveillance des autorités polonaises.

Przemyszl Kwiek, chez qui je logeais quand j'étais à Varsovie. Ils m'ont présenté à la scène artistique. En deux ou trois ans, je suis allé à Varsovie onze fois. »[1000]

Ce réseau de galeries permet aux artistes tchécoslovaques de pouvoir exposer leurs travaux et offre au public une alternative aux salons d'art officiels ou à l'art patrimonial. Hladík raconte qu'il avait exposé ses actions pour la première fois en 1979 à Wrocław en Pologne, avec Kovanda et Miler, dans une galerie dédiée à la photographie. KwieKulik avait ouvert PDDiU, le Studio d'Activités, de Documentation et de Propagation[1001]. Situé dans le quartier de Praga, à Varsovie, le studio occupait une des deux pièces de l'appartement où le couple vivait. Ils invitaient des artistes à y résider et à y réaliser des œuvres[1002] sur place. La circulation des œuvres et des artistes est rendue possible et, même si le public reste un public d'initiés, ces espaces offraient la possibilité aux tchécoslovaques de montrer leurs œuvres.

Comment se fait-il qu'en Pologne une telle liberté soit offerte aux artistes alors qu'ailleurs, les régimes communistes totalitaires exerçaient une sévère censure ? Légèrement plus « libérales » que partout ailleurs dans le bloc de l'Est, les autorités polonaises faisaient preuve d'une certaine clémence à l'endroit des beaux-arts. Après la Seconde Guerre mondiale, la Pologne a suivi un processus de stalinisation qui aboutit en 1952 à la proclamation de la République Populaire de Pologne. Bolesław Bierut et les autorités soviétiques mènent dès lors une politique intérieure de terreur en multipliant arrestations, jugements et incarcérations et en déclenchant un conflit important avec l'Église catholique. La mort de Staline en 1953 sonne, nous l'avons déjà dit, le début d'un « dégel » politique général mais celui-ci s'intensifie particulièrement en Pologne suite aux insurrections de 1956 et à la nomination de Wieslaw Gomulka à la tête de l'État. Des mesures d'assouplissement sont prises (disparition de la dette polonaise envers l'URSS, promesse du retour des derniers prisonniers du goulag par exemple) et les années 1960 sont appelées « *sweet sixties* » – même

[1000] (« There was no one in Poland who had a direct influence on me. At the time, the people I had the most contact with were Žofie Kulik and Przemyszl Kwiek, who I stayed with when I was in Warsaw. They introduced me to the art scene there. Over two or three years, I was in Warsaw eleven times. »), KOVANDA, Jiří, entretien avec OBRIST, Hans Ulrich, *op. cit.*, p. 105. Nous traduisons.

[1001] Suite à leur défaite aux élections organisées pour choisir le directeur de la Galerie de Freisler.

[1002] Un courrier datant du 5 mai 1976 raconte par exemple que l'artiste tchécoslovaque Štembera avait oublié un paquet de pois, trois bougies et des allumettes à PDDiU, où il était logé. Ces éléments étaient probablement destinés à la réalisation d'une performance. Voir RONDUDA, Łukasz, SCHÖLLHAMMER, Georg, *op. cit.*, p. 225.

si elles n'étaient douces qu'en comparaison avec celles qui les avaient précédées. Une sorte de « contrat social tacite » commence à régner et « les créateurs de la culture se comportaient comme si le communisme n'existait pas en Pologne »[1003]. Cette période prend fin en 1968 avec la révolte des étudiants, une campagne de presse antisémite soutenue par le Parti et le gouvernement et l'étouffement dans le sang des grèves ouvrières de l'année 1970. Toutefois une relative licence est accordée aux arts plastiques. Selon Anda Rottenberg, les autorités étaient trop préoccupées par les mouvements ouvertement dissidents – philosophes, écrivains, sociologues et ouvriers – et ne s'attardaient pas sur les créations plastiques, entendues comme « expérience[s] anodine[s] »[1004].

c) Dissimuler, révéler ; se réapproprier son individualité

Les performances monumentales réalisées dans l'espace public par l'artiste Krzysztof Wodiczko sont un exemple significatif de cette indulgence. Par exemple, *Le véhicule* (1971-1973) est un engin composé de quatre roues et d'une large plateforme, auquel l'artiste imprimait un mouvement à l'aide d'un système de leviers et de cordes qu'il activait dans la rue. Impossible de tourner ; l'engin n'avait été conçu que pour les lignes droites. En janvier 1973, l'artiste-ingénieur sort pour la première fois ce qu'il appelait sa « machine de marche », dans le quartier excentré (et donc moins surveillé) le plus pauvre de Varsovie, Praga. Comme le précise la critique Kinga Araya, « au cours de cette performance, aucun passant n'a tenté d'interaction avec le marcheur »[1005]. Reconnaître la présence de ce véhicule en entrant en contact avec l'artiste représentait un risque, celui d'être arrêté comme complice de cette manifestation publique non autorisée et potentiellement considérée comme anticommuniste – donc illégale. Araya rapporte également que Wodiczko portait sur lui une lettre indiquant qu'il était « un artiste membre de la galerie Foksal et qu'il effectuait une expérience avec une

[1003] ROTTENBERG, Anda, *op. cit.*, p. 49.

[1004] *Ibid.*, p. 57.

[1005] ARAYA, Kinga, « Les Véhicules de Wodiczko : déambulations sur fond d'exil », *Esse* n°55, « *Dérives II* », automne 2005, [http://esse.ca/fr/les-vehicules-de-wodiczko-deambulations-sur-fond-d-exil], page consultée le 5 février 2016.

sculpture mobile »[1006]. La mention « art » apposée à un comportement qui pouvait être interprété comme vindicatif à l'endroit du pouvoir engendrait potentiellement une forme d'indulgence. Une fois, alors que Wodiczko activait sa machine, une voiture de police s'est mise à le suivre, au rythme de la marche. Mais la police n'est pas intervenue. Pourtant, en œuvrant de façon spectaculaire dans l'espace public, l'artiste s'offrait ainsi la visibilité qu'il n'avait pas. Il s'octroyait le pouvoir d'une présence publique, prenait de la sorte la parole, revendiquant le droit d'exister. Olivier Vargin, dans son ouvrage dédié à l'art polonais, raconte :

> « Ces œuvres (des performances pour la plupart) bénéficièrent à l'époque d'une certaine mansuétude des autorités politiques du fait qu'elles ne présentaient en effet aucun caractère apparemment "subversif" – tant dans leur interprétation plastique que dans leur aspect formel. […] Durant ces performances, des personnes en charge d'inspection du Comité Central suivaient à distance le déroulement. Bien que cela fût interprété par les autorités comme une performance sans charge critique vis-à-vis du régime, ces œuvres-performances se constituèrent comme une réponse très individuelle à la situation sociopolitique polonaise. »[1007]

Ainsi, en Pologne, tant que la critique du régime n'est pas directement lisible, les autorités s'avèrent assez complaisantes. Il était ainsi possible d'agir de façon visible dans l'espace public, sans être inquiété. Toutefois, dans un texte paru en 1980 dans une revue Canadienne, « Ouest-Est, la dépolitisation de l'art »[1008], Wodiczko soulève l'aspect retors de cette politique. S'il reconnaît que la Pologne entretient une relation légèrement distanciée avec l'Union Soviétique, elle permet selon lui surtout d'en épaissir le mystère. Il ajoute que si la politique culturelle apparaît comme relativement indépendante, ou du moins comme la plus « libérale » du bloc de l'Est, c'est uniquement parce que « des idées occidentales [se sont] glissées dans la vie polonaise pour être héroïquement reprises par quelques artistes »[1009]. Or

[1006] *Ibid.*

[1007] VARGIN, Olivier, *Regards sur l'art polonais de 1945 à 2005*, L'Harmattan, Paris, p. 141.

[1008] Voir WODICZKO, Krzysztof et BEVERIDGE, Karl, « West-East, The Depolitization of Art », *Fuse*, vol. 4, n° 3, mars 1980, p. 140-141, repris dans *Art public, art critique, Textes, propos et documents*, trad. M. Herpe-Voslinsky, ensb-a, Paris, 1995, p. 47-48.

[1009] *Ibid.*, p. 47.

pour Wodiczko, il n'y a aucun héroïsme dans l'occidentalisation de la culture polonaise ; de plus, il n'est pas possible de parler de libéralisation quand la politique officielle soutient ce type d'expérimentations[1010]. Cette « occidentalisation » de l'art polonais est également soulevée par Vargin, à propos de l'art des années 1960 :

> « Modelé sur les tendances conceptuelles occidentales et toujours encadré par une certaine pression politique et morale – toujours présente, et ce, malgré les quelques mesures de libéralisation –, l'art polonais devient de plus en plus cérébral, courant les risques (voulus) de se détourner du Beau et de l'attention des spectateurs en se réduisant à des provocations, des invitations pouvant susciter la participation, le rire, l'émoi ou l'indignation – comme s'interroge, en son temps, Witold Gombrowicz. Plus radical dans ses créations et ses revendications, l'art [de cette époque] ne cherche plus à toucher la sensibilité du public comme cela pouvait être le cas dans l'avant-garde classique, mais à offrir à chacun la possibilité d'intervenir dans le processus de création, de s'impliquer dans la mise en œuvre de la création d'objets d'art. »[1011]

La mention que fait Vargin de l'idée « de se détourner de l'attention des spectateurs » nous interpelle ; des propositions proches de l'action furtive sont en effet réalisées en Pologne. Certains artistes agissent sans convoquer de public ni annoncer le caractère artistique des propositions, cherchant à influencer la vie quotidienne et provoquer l'individu, dans un désir similaire à ceux annoncés par le groupe tchécoslovaque Aktual dans les années 1960.

Fondé à Varsovie en 1973 et dirigé par Wojciech Krukowski, le groupe Theatr Akademia Ruchu (Théâtre de l'Académie du Mouvement) décline son travail entre théâtre et arts visuels, en passant par la performance ou le film[1012]. L'espace public y est très régulièrement investi, par le biais d'actions ténues.

[1010] « En examinant de plus près le caractère de l'art occidental et celui de la politique culturelle polonaise, on n'est pas surpris de voir le modernisme, le minimalisme ou le conceptualisme, trouver facilement grâce devant la censure d'État, ni être soutenus par le ministère de la Culture avec l'approbation du département culturel du Comité central. », *Ibid.*

[1011] VARGIN, Olivier, *op. cit.*, p. 72.

[1012] Nous n'avons malheureusement pas eu accès à suffisamment de documents traduits du polonais à l'anglais ou au français pour pouvoir analyser plus avant leurs travaux.

> « Akademia Ruchu est devenu le premier exemple en Pologne d'un groupe créatif fonctionnant à l'extérieur du temple officiel dédié au culte des arts, dans l'espace "non-artistique" : les rues, les maisons résidentielles, les zones industrielles. »[1013]

Potknięcie[1014] est un exemple significatif de leur mode d'action. Cette œuvre, réalisée dans de nombreuses villes (Ciechanów, Świnoujście, Łódź ou Varsovie) en 1977, se déroule dans des espaces publics où la foule est en situation d'attente, d'observation (soit des lieux de rendez-vous comme des places connues, des squares, des carrefours). Cette foule constitue, à ses dépens, un public potentiel. Les différents acteurs du groupe, sans s'annoncer, vont alors trébucher tour à tour et comme par mégarde, au même endroit, à quelques minutes d'intervalles. Un film en 16 mm a été réalisé[1015] ; nous y apercevons des personnes perdre l'équilibre ainsi que les réactions des individus présents. Une dame habillée en manteau rouge s'étonne, montre l'emplacement à ses amis, va jusqu'à vérifier le trottoir et se trouve surprise par un nouveau trébuchement ; elle porte la main à sa bouche, surprise. Un homme de dos observe avec attention également. La caméra est suffisamment éloignée de l'action pour que personne ne la remarque. La répétition du même incident dans un laps de temps relativement court invite les personnes qui patientent à s'interroger : y a-t-il une marche ? Un défaut du trottoir ? Ce principe finit par rendre l'action visible et la furtivité de *Trébuchements* s'efface au fur et à mesure. Néanmoins, il est impossible pour le public de déceler le caractère artistique de cette série d'incidents. Les trébuchements étaient vus par les personnes dans la rue, mais non comme œuvre d'art ou pièce de théâtre. Le geste de perdre l'équilibre, bien que légèrement spectaculaire, reste parfaitement ordinaire – nous avons tous été témoins un jour d'une cheville qui flanche. Apercevoir plusieurs personnes qui tombent à la suite peut ainsi être le fait du hasard, bien que la systématisation tende à nous en faire douter[1016]. Cette œuvre

---

[1013] (« Akademia Ruchu has become Poland's premier example of a creative group which functions outside the official realm of the cult of the arts, in 'non-artistic' space: the streets, residential homes, industrial zones. »), anonyme, Polish Institute in Budapest, [http://polinst.hu/en/node/7499], page consultée le 22 mars 2015. Nous traduisons.

[1014] *Trébuchements. Nous traduisons.*

[1015] Ce film est en ligne sur artmuseum [http://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/akademia-ruchu-potkniecie], page consultée le 15 mars 2015.

[1016] Cet acte se retrouve dans la pièce *Falling Piece* (Toronto, Canada, 2010) de Diane Borsato. Cette artiste dont nous avons brièvement évoqué le travail en introduction a travaillé avec six danseurs afin de réaliser une série de chutes *a priori*

touche à des questionnements très proches de ceux soulevés par l'action furtive, interrogeant la notion de spectacle et de visibilité. En intervenant directement dans la vie tout en dissimulant le caractère fictif de leur action, et en la documentant, la troupe cherche à changer le regard porté sur le quotidien.

Les autorités polonaises n'interviennent que si l'œuvre fait explicitement référence à la situation sociale et politique. Trébucher dans la rue, malgré la portée subversive qu'une telle réappropriation absurde de l'espace public peut avoir, n'est pas perçu par les autorités comme geste politique. Si cela avait été le cas, le mode de répression le plus commun aurait été de refuser aux artistes l'obtention d'un visa afin qu'ils ne puissent pas quitter le pays – ce qui n'est pas comparable avec les méthodes utilisées dans les pays limitrophes. Toutefois, cela contribue à brimer la carrière de nombre d'artistes, en les limitant à une renommée culturelle locale.

C'est ce qui est arrivé à KwieKulik. Le couple polonais participe en 1975 à une exposition à la Konsthall de Malmö, en Suède, intitulée « 7 jeunes pôles ». Pour le catalogue d'exposition, les artistes publient deux pièces de leur série « Art du commentaire », qui critiquent ouvertement l'art de la propagande en usant de l'emblème de la Pologne (l'aigle) à des fins peu glorieuses. La réaction ne se fait pas attendre : en février 1976, il leur est interdit de « représenter l'art Polonais à l'étranger pendant deux ans »[1017]. Suite à ce qui a été appelée « l'affaire de l'aigle », Kulik se voit refuser son passeport jusqu'en 1979, son nom est sur liste noire et il n'est plus invité aux grands événements artistiques polonais.

Les deux artistes collaboraient ensemble depuis le début des années 1970 ; ils accomplissent nombre de performances dont quelques-unes retiennent notre attention pour

---

accidentelles lors d'un gala à la galerie d'Art de l'Ontario. L'artiste précise que les performeurs, vêtus de manière ordinaire, devaient perdre l'équilibre, donnant « l'impression générale que le musée était d'une façon ou d'une autre dangereusement glissant et instable ». (BORSATO, Diane, « The performers were meant to look as if they lost their balance, and to give the general impression that the museum was somehow dangerously slippery, and unstable. », *Falling Piece*, [http://dianeborsato.net/projects/falling-piece/], page consultée le 25 mars 2015. Nous traduisons.) Plus de 100 chutes furent ainsi mises en scène, dans une foule d'environ 2000 personnes. Ici encore la répétition du même geste engendre une forte visibilité ; qui plus est, dans un lieu dédié à l'art, les témoins sont plus susceptibles de soupçonner qu'il s'agit là d'une performance.

[1017] (« They would not be able to "represent Polish art abroad for the next couple of year" »), RONDUDA, Łukasz, SCHÖLLHAMMER, Georg, *op. cit.*, p. 220. Nous traduisons.

leur caractère quasi furtif[1018]. Peu de temps avant « l'affaire de l'aigle », ils ont réalisé *Hackwork and Poses* (« Travail alimentaire et Poses », Varsovie, 1976). Cette œuvre met en avant la dichotomie dans laquelle se trouvent les artistes polonais à cette époque. Les *Trybuna Ludu Vacances*, organisées par le Comité Central de l'Union des Travailleurs du Parti Polonais (KC PZPR), représentent l'opportunité pour les artistes de gagner un peu d'argent en réalisant des panneaux de propagande socialiste. Les KwieKulik sont commissionnés pour peindre cinq panneaux publicitaires pour des compagnies industrielles diverses. Le jour du festival, les deux artistes se rendent aux emplacements de leurs panneaux et Kwiek fait des actions artistiques discrètes »[1019] ; il prend différentes « poses » ordinaires devant les panneaux, comme lire, se recoiffer, suspendre sa chemise. Ces gestes furtifs sont photographiés par Kulik. Le résultat est très proche des photographies de *Divadlo* de Kovanda : un homme seul, qui ne fait rien, est pris en photo. Ces actions pourraient être entendues ici comme le symbole de la double vie que les artistes expérimentaux polonais se trouvent obligés de mener. L'artiste Wodiczko le précise dans son article déjà cité sur la dépolitisation de l'art :

> « L'industrie de la propagande officielle – monuments, expositions, graphisme – constitue une importante source de revenus pour la communauté artistique. L'État a besoin de mener une propagande efficace pour consolider son pouvoir, mais aussi de créer une illusion de liberté culturelle qui s'insérera dans cette même propagande politique. En conséquence, les deux "vies" de l'artiste – la vie "libre" et la vie "politique" – servent les mêmes objectifs. En divisant la pratique de

[1018] Le couple a également réalisé de « l'art sans annonce », dont le rapport au public est proche de celui qu'engage l'action furtive. La série d'actions *Artistic Cabarethon* par exemple, est une œuvre qui a lieu à Nowa Ruda du 19 au 26 juin 1974, durant le festival des étudiants d'école d'art. Une performance avait lieu dans le hall du cinéma de la maison de la culture locale, en présence de spectateurs. Les jours suivant, les participants partent pour une marche autour de la ville, où deux actions spontanées ont lieu. Alors qu'il se promène en groupe, Kulik voit une pile de charbon dans la rue. Il demande à chacun d'en prendre un morceau et de le poser sur leur tête. Un peu plus tard, Tomasz Onsiński quitte le groupe, escalade un poteau électrique puis rejoint les autres comme si de rien n'était. Ces actions ne sont pas le fait d'un artiste isolé, anonyme dans l'espace urbain ; elles ne reprennent pas non plus des gestes tout à fait ordinaires et ne correspondent pas à notre définition de l'action furtive. Toutefois, elles interrogent la notion de spectateur idéal et attendu et questionnent les lieux de l'art, de sa production à sa diffusion.

[1019] Voir KWIEKULIK, « Trybuna Ludu Holidays – Hackwork and Poses », dans RONDUDA, Łukasz, SCHÖLLHAMMER, Georg, *op. cit.*, p. 230.

l'art entre le domaine politique et le domaine artistique, l'État contrôle à la fois un art dépolitisé et une politique enrichie par l'esthétique. »[1020]

Hackwork and Poses est le fait d'artistes qui ont tout à fait conscience de cette tentative de dépolitisation générale et de la maîtrise globale du Parti sur l'expression artistique. Tout en jouant le jeu requis par l'état, le couple dénonce, par le biais de gestes qui renvoient à leur vie quotidienne, le fait d'avoir dû réaliser ces peintures. Si ces réalisations leur permettent de gagner leur vie, leur vie ne s'incarne pas dans ces peintures. Au contraire, leur « vie libre » ne sert pas l'objectif du Parti, elle leur appartient. Pour cela, elle doit rester secrète. Les actes banals qu'ils réalisent, exposés à la vue de tous, restent ainsi secrètement artistiques. Les photographies, si elles étaient découvertes, ne pourraient pas être mal interprétées ; les gestes sont parfaitement inoffensifs. Rien ne signale qu'ils sont joués. Ainsi, grâce à des gestes furtifs, le couple se réapproprie le temps et l'espace qui leur avait été ôté.

Il apparaît qu'en Pologne, les recherches à l'œuvre chez certains artistes de l'« art action » sont similaires à celles développées par les artistes alternatifs tchécoslovaques desquels ils étaient proches. Kovanda ne fait pas autre chose que le couple KwieKulik lorsqu'avec *Divadlo* il investit une place publique pour y rejouer une série de gestes ordinaires. S'il n'est pas un artiste militant, il refuse de s'inscrire dans l'art institutionnel. Ses œuvres ne peuvent alors qu'être confidentielles, condamnées à ne pas pouvoir être rendues publiques. Il est réduit au secret, au sein d'un pays où le pouvoir politique veut s'approprier l'exclusivité du secret, où toute dissimulation est interdite et où tout est mis en œuvre pour empêcher le développement de la pensée privée. En créant malgré tout, en cherchant des moyens d'expression confidentiels, Kovanda affirme son individualité et se positionne en « homme qui interroge », seul véritable adversaire du totalitarisme d'après Kundera.

Aussi les mécanismes de révélation étaient-ils eux-mêmes secrets. La furtivité de l'action est grande. Si Kovanda a pu exposer ses travaux en Pologne dès 1976, puis les années suivantes en Italie[1021] et même au Japon[1022], ce n'est qu'en 1982 qu'il expose dans son propre

[1020] WODICZKO, Krzysztof et BEVERIDGE, Karl, *op. cit.*, p. 48.

[1021] D'après sa biographie, dans un lieu nommé Laboratorio à Milan.

[1022] À la galerie Maki, à Tokyo, en 1978, dans une exposition nommée *Experience book*. Hladík y participait également.

pays, dans un petit centre d'art appelé la Salle d'exposition du livre[1023]. La Révolution de velours de 1989 qui précipite la chute du Parti communiste tchécoslovaque va permettre d'ouvrir les frontières[1024]. Autour des années 2000, l'intérêt des critiques d'art, galeristes et commissaires d'exposition de l'ouest à l'endroit de la scène de l'est se fait croissant. Cela s'explique en partie par la découverte de pratiques radicales encore peu connues jusque là. Aujourd'hui l'artiste bénéficie d'une grande visibilité voire d'une renommée mondiale. Il intègre la galerie GB Agency en 2006 avec une exposition qui lui est consacrée, *Jiří Kovanda vs reste du monde (tentative de rapprochement)*, organisée par les commissaires d'exposition français Guillaume Désanges et François Piron. La même année est publiée une monographie, où il est interviewé par le critique d'art international Hans Ulrich Obrist…

Se dessine ici un élément fondamental de l'action furtive ; l'artiste a intégré la question de la révélation au sein même de ses actions. Cela est vrai pour toutes les actions furtives dont le secret a été révélé ; en notant tous les jours le détail de ses filatures, Acconci envisageait déjà de partager ses comptes rendus. Kovanda, en demandant à un ami de le photographier, imaginait très certainement diffuser les images produites. Ces artistes qui se dissimulent pour agir savent à l'avance qu'ils révéleront leur acte. Ils sont tendus sans cesse entre dissimulation et révélation. Repose alors sur la divulgation toute la tension permettant au système créé d'être effectif : l'artiste montre qu'il s'est gratté la nuque intentionnellement, sans que sa nuque ne le gratte, sur une place publique. Il offre une chose dont l'importance est inversement proportionnelle au geste effectué, un monde infini où des gestes sont réalisés en secret. Ce monde pour Kovanda n'est pas grandiloquent, mais l'on peut y faire des gestes quotidiens débarrassés de leur fonction utilitaire, sans public ni l'assentiment d'un quelconque régime et décider que ces gestes ont une toute autre valeur que celle assignée habituellement. L'artiste étend ainsi ses possibilités d'action et de perception individuelles dans sa vie quotidienne – son théâtre d'opération – et en questionne le fonctionnement. Il est l'homme qui interroge.

[1023] Vystavni sin Kniha, à Prague. Nous traduisons. Autrefois galerie Mánes, celle-ci a fermé ses portes en 1948 pour fusionner ses activités avec celles des organismes culturels communistes.

[1024] Sa biographie indique sa participation à une exposition à New York en 1989, *Metaphysical Visions: Middle Europe*, Artists Space.

III. Être là sans être là

L'action furtive a besoin d'être révélée pour devenir œuvre – elle n'est dès lors plus furtive. Ce paradoxe inhérent à l'objet de nos recherches nous permet de deviner un mode structurel propre à ce type de productions : l'œuvre se déploie de l'action dans l'espace public à sa révélation auprès d'un public de l'art. Comment décrire et analyser ce déplacement propre aux actions furtives ? Que révèle-t-il ?

A/ *Le Séminaire sur « La Lettre volée »* de Jacques Lacan : l'inconscient structuré comme un langage

a) À la Recherche d'une lettre cachée

Afin de saisir la structure que dessinent, au sein de l'œuvre, la dissimulation et la révélation, le lieu de l'action et le lieu de dévoilement, nous nous appuyons sur la lecture que fait Lacan de *La Lettre volée* de Poe. En effet, si Acconci a envoyé des lettres pour apparaître dans le monde de l'art, le fondateur de l'École française de psychanalyse a dédié tout un séminaire à une lettre invisible. Il s'est penché sur la troisième nouvelle de la trilogie Dupin, qui nous permet de décrire le mode de fonctionnement de l'action furtive et de son devenir œuvre. Nous ne souhaitons pas faire une étude psychanalytique de ces travaux, mais user de la lecture que fait Lacan du fonctionnement de l'inconscient pour analyser l'objet de nos recherches[1025]. Prononcé le 26 avril 1955 au cours du séminaire *Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, ce texte ouvre le volume des *Écrits*, publié onze ans plus tard – preuve s'il en est de l'importance de cette étude. Celle-ci nous permet de

[1025] Nous verrons également plus loin combien le recours à cette discipline est en lien avec le « paradigme indiciaire » analysé par Carlo Ginzburg dans GINZBURG, Carlo, « Traces. Racines d'un paradigme de l'indice. », *op. cit.*

penser un même objet – la lettre volée – comme à la fois présent et à la fois absent, le long de deux scènes différentes.

En premier lieu, résumons la nouvelle de Poe. L'histoire se situe à Paris, sous la Restauration. Le chevalier Auguste Dupin fume la pipe dans son cabinet d'études, en compagnie d'un ami – le narrateur –, lorsqu'ils reçoivent la visite du préfet de police de Paris, qui vient trouver conseil. Le fonctionnaire raconte : une personne – que l'on comprendra être la reine – lisait dans son boudoir une lettre, lorsqu'elle est interrompue par l'irruption d'un « illustre personnage »[1026] – le roi. Afin de dissimuler l'objet de sa lecture, et par mesure de discrétion, elle dépose la lettre ouverte, mais retournée, le contenu ainsi caché, sur une table. Sur ces entrefaites, entre le ministre D. Son « œil de lynx » perçoit immédiatement le papier, « reconnaît l'écriture de la suscription, remarque l'embarras de la personne à qui elle était adressée, et pénètre son secret »[1027]. Tout en causant des affaires publiques, il tire de sa poche une autre lettre, fait mine de la lire et la pose juste à côté de celle retournée. Il prend congé, partant avec la lettre à laquelle il n'avait aucun droit. La reine, qui ne pouvait réagir sans provoquer les soupçons du roi, assiste, impuissante, à ce vol.

Le préfet de police de Paris est alors chargé par la reine de retrouver cette missive. Il est entendu que la lettre est toujours en possession du ministre (qui use de son ascendant sur la reine) et qu'elle se trouve dans son hôtel. Cependant, malgré des fouilles répétées et poussées, les recherches dans le bureau du ministre demeurent infructueuses. Le fonctionnaire cherche alors auprès de Dupin un conseil de la dernière chance : que faire ? Notre héros répond tranquillement : « Faire une perquisition complète »[1028]. Le préfet revient – relativement désespéré – auprès de Dupin un mois plus tard. Il propose cinquante mille francs à qui lui procurera la lettre, voire juste un bon conseil. À la stupéfaction des deux témoins de la scène (n'oublions pas le narrateur, ami de Dupin), le « détective » tire la lettre du tiroir de son bureau. Il l'échange contre un chèque du préfet, qui quitte aussitôt les lieux. Dupin raconte à son ami : s'étant fait inviter dans le bureau du ministre, le regard protégé derrière des lunettes aux verres teintés, il inspecta la pièce jusqu'à ce que son regard tombe sur une page éraillée

[1026] POE, Edgar Allan, « La lettre volée » *op. cit.*, p. 59.

[1027] *Ibid.*

[1028] *Ibid.*, p. 64.

qui semblait à l'abandon dans un porte-cartes « suspendu par un ruban bleu crasseux à un petit bouton de cuivre au-dessus du manteau de la cheminée »[1029]. Dupin sait immédiatement qu'il a affaire à la bonne lettre tant elle est mise en évidence pour mieux tromper la vigilance des curieux : loin d'être dissimulée, la lettre volée est là, pliée en son contraire, exposée aux yeux de tous. Elle trône, invisible, au centre de l'espace. Dès lors il n'a plus qu'à se retirer, et prend bien soin d'oublier sa tabatière, prétexte pour revenir le lendemain, armé d'un fac-similé. Profitant de l'inattention du ministre précipité à la fenêtre par le bruit de coups de feu dans la rue – incident préparé par Dupin lui-même – l'enquêteur subtilise la lettre et la remplace par la contrefaçon. Si celle-ci simule l'aspect de l'originale, il est inscrit à l'intérieur un distique de vengeance, tiré du drame *Atrée* de Crébillon : « Un dessein si funeste, / s'il n'est digne d'Atrée, est digne de Thyeste. »[1030]

b) Structuration du système de pensée psychanalytique chez Lacan, entre Saussure et Freud

Tout au long du « Le séminaire sur "La Lettre volée" », Lacan s'attache à exposer sa théorie de l'inconscient, qu'il emprunte à Freud pour s'en éloigner sensiblement. En effet, Freud, dans la première topique (schéma explicatif du fonctionnement de l'esprit humain qu'il élabore à la fin du XIXème siècle), avance que l'inconscient est une instance constituée « de contenus refoulés qui échappent aux autres instances du préconscient et du conscient »[1031]. Dans la deuxième topique[1032], il propose une diversification de la première en qualifiant le

[1029] *Ibid.*, p. 74.

[1030] *Ibid.*, p. 76.

[1031] ROUDINESCO, Elisabeth et PLON, Michel, « Inconscient », dans *Dictionnaire de la psychanalyse* (1999), Fayard, Paris, 2011, p. 731.

[1032] Deuxième topique dont les fondements apparaissent dès 1915 avec son article « Métapsychologie ». Voir FREUD, Sigmund, *Métapsychologie* (1915), trad. J. Laplanche et J. B. Pontalis, Gallimard, Paris, 1968.

« ça », le « moi » et le « surmoi »[1033]. Lacan s'éloigne de cette conception de l'inconscient et affirme la primauté du langage et donc du signifiant. Dans sa conférence « Fonction et champ de la parole et du langage psychanalytique »[1034], il définit l'inconscient comme l'Autre[1035] (avec un grand A), comme le lieu d'un pur signifiant où se marque la division du sujet. Par ailleurs, il avance que l'individu est construit comme sujet par le langage ; il est assujetti à l'ordre symbolique. L'inconscient relève ainsi d'une structure similaire au langage. Cette structure, Lacan en trouve le modèle chez Saussure, tout en s'en éloignant sensiblement. Avant d'expliquer plus avant l'usage que fait Lacan de la nouvelle de Poe, il nous faut nous arrêter sur celui qu'il fait de la théorie du langage de Saussure.

Ferdinand de Saussure, linguiste suisse du tout début du XXème siècle, a jeté les bases de la linguistique contemporaine. Connu pour son *Cours de linguistique générale*, Saussure ne l'a cependant pas écrit : ce sont deux professeurs, Charles Bally et Albert Sechehaye qui, après la mort du linguiste en 1913, ont dépouillé ses écrits et collecté les notes prises par les étudiants, lors de trois cours donnés à Genève entre 1906 et 1911. L'ouvrage posthume paraît en 1915 ; il est une synthèse[1036] dans laquelle est exposée la nature du signe linguistique selon Saussure, et dont voici la seule définition isolée de l'ouvrage : « le signe linguistique unit non une chose et un nom, mais un concept et une image acoustique »[1037]. Qu'entendait-il par là ? Le concept est un « fait de conscience »[1038], une représentation mentale des sens, tandis que l'image acoustique est, non pas le son matériel, mais « l'empreinte psychique de ce son, la

[1033] Voir FREUD, Sigmund, « Le Moi et le ça » (1923), dans *Essais de psychanalyse*, trad. J. Altounian, A. Bourguignon, O. Bourguignon, A. Cherki, P. Cotet, J. Laplanche, J.-B. Pontalis et A. Rauzy, Payot, Paris, 1981, p. 219-262.

[1034] LACAN, Jacques, « Fonction et champ de la parole et du langage psychanalytique », *La psychanalyse*, n° 1, 1956, p. 81-166.

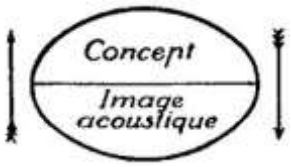
[1035] Ce terme désigne un lieu symbolique (loi, inconscient, langage) qui détermine le sujet. Voir ROUDINESCO, Elisabeth et PLON, Michel, « Inconscient », *op. cit.*, p. 122.

[1036] « Tenter une reconstitution, une synthèse, sur la base du troisième cours, en utilisant tous les matériaux dont nous disposions ». BALLY, Charles et SECHEHAYE, Albert, « Préface de la première édition » (1915), dans De SAUSSURE, Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris, 1968, p. 9.

[1037] De SAUSSURE, Ferdinand, *ibid.*, p. 98.

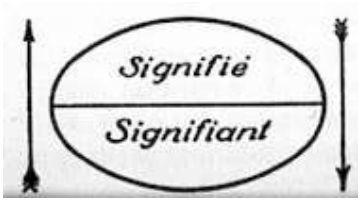
[1038] *Ibid.*, p. 28.

représentation que nous en donne le témoignage de nos sens »[1039]. Ensemble, ils constituent le signe linguistique.



(Les deux faces du signe linguistique selon Saussure.)

Afin de marquer l'opposition qui sépare les deux termes entre eux, Saussure choisit de nommer le concept « signifié » et l'image acoustique « signifiant ». Les deux termes sont réunis dans un ovale séparé en deux par une ligne horizontale. La partie supérieure comprend le signifié, l'inferieure le signifiant. L'ellipse et les flèches ascendantes et descendantes de part et d'autre de l'ovale soulignent l'indissolubilité entre les deux faces. Le tout représente le signe, qui s'affirme ainsi comme la combinaison des deux éléments. Intimement unis, ils « s'appellent l'un l'autre »[1040], tels le recto et le verso d'une feuille de papier.



(Les deux faces du signe linguistique selon Saussure.)

Le signe unit donc deux faces, dont l'une appartient à l'ordre de l'idée, quand l'autre est une représentation matérielle[1041]. Le concept essentiel n'est pas tant celui du signe que de l'association entre deux ordres, le lien entre le son et l'idée. Le signe linguistique représente en effet la « combinaison phonético-sémantique (son/sens) »[1042] sans lesquels il ne saurait y

[1039] *Ibid*., p. 98.

[1040] *Ibid.*, p. 99.

[1041] Notons que la réalité, habituellement partie prenante de la conception classique triadique du signe (chose/mot/idée) est exclue : Saussure ne propose que deux pôles au sein du signe. La langue est ici un objet abstrait, un système dont les ressorts sont extérieurs à la fois à l'individu et à la réalité physique.

[1042] GADET, Françoise, *Saussure, une science de la langue*, PUF, Vendôme, 1990, p. 47.

avoir de langue. Le signe est enfin l'expression d'un principe plus général, qui a pour ambition de découvrir la véritable nature de la langue[1043]. Il est donc un pré requis au raisonnement linguistique, et permet d'expliquer les signes par d'autres signes.

Le travail de Saussure a eu une portée fondamentale dans la pensée du XXème siècle, en produisant un effet de déconstruction du sujet psychologique libre et conscient – postulat qui régnait dans la réflexion de la philosophie et des sciences humaines à la fin du XIXème siècle. Au contraire, Saussure affirme que l'homme ne serait pas maître de sa langue.

Dans « Le séminaire sur "La Lettre volée" », Lacan reprend les termes saussuriens « signifié » et « signifiant » pour les utiliser dans son système de pensée psychanalytique. Mais il traduit de la manière suivante le schéma du signe saussurien :

$$\frac{S}{s}$$

(L'algorithme fondateur de la discipline linguistique selon Lacan.)

Dans ce qu'il nomme « l'algorithme »[1044] qui fonde la discipline linguistique, « grand S » renvoie au signifiant et « petit s » au signifié. Pour Lacan, l'algorithme doit se lire de la manière suivante : « signifiant sur signifié, le sur répondant à la barre qui en sépare les deux étages »[1045]. Cette formalisation du signe semble trahir les préceptes de Saussure : signifiant et signifié y sont inversés et, surtout, hiérarchisés. Chez Lacan en effet, le signifiant exerce la « primauté » sur le signifié. En outre, la barre qui sépare les deux termes s'envisage chez Saussure selon un rapport d'union, les deux faces du signe étant par nature indissolubles. Chez Lacan, elle est plutôt un obstacle à franchir. Ceci induit la possibilité de passage : le signifié peut glisser dans le signifiant. Lacan libère d'ailleurs le signe de l'ellipse saussurienne. Nous pouvons dès lors nous demander pourquoi Lacan, apparemment très

[1043] « Si l'on veut découvrir la véritable nature de la langue, il faut la prendre *d'abord* dans ce qu'elle a de commun avec tous les autres systèmes du même ordre ». SAUSSURE, Ferdinand, *op. cit.*, p. 35.

[1044] LACAN, Jacques, « L'Instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », dans *Écrits*, Seuil, Paris, 1966, p. 497.

[1045] *Ibid.*

éloigné de la définition du linguiste suisse[1046], rappelle dans ses *Écrits* l'étymologie saussurienne des termes de son algorithme.

Dans un article intitulé « Un intercesseur après-coup entre Saussure et Freud : Lacan »[1047], Michel Arrivé, professeur de linguistique, souligne que pour formuler une appréciation exacte du signifiant lacanien, il faut tenir compte de sa seconde étymologie : l'étymologie freudienne[1048]. D'après Lacan, le rôle du signifiant dans le statut que Freud fixait à l'inconscient était largement méconnu[1049]. Arrivé démontre qu'il s'agit d'une constante du discours de Lacan relatif à Freud. Il pose alors l'équivalence entre *signifiant* chez Lacan et *représentant* chez Freud, étant donné que, pour Lacan, le signifiant est refoulé quand pour Freud, il s'agit du *représentant*[1050].

Les discordances et les similarités entre signifiant saussurien et signifiant lacanien s'expliquent ici : Lacan déplace le terme « signifiant » du champ du langage saussurien au champ de l'inconscient freudien. Il garde le terme car, pour lui, les deux champs – langage et inconscient – sont structurés de la même façon. De plus, il affirme que « c'est toute la

[1046] Saussure affirmait d'ailleurs avant Lacan que le point de vue du psychologue est extrêmement différent, puisque son dessein est d'étudier « le mécanisme du signe chez l'individu », ce qui ne permet pas de conduire la recherche au-delà de l'exécution individuelle et « n'atteint pas le signe, social par nature ». De SAUSSURE, *op. cit.*, p. 34.

[1047] ARRIVÉ, Michel**, «** Un Intercesseur après-coup entre Saussure et Freud : Lacan. », dans *Linx*, 1995, [http://linx.revues.org/1235 ; DOI : 10.4000/linx.1235], page consultée le 21 mars 2014.

[1048] Arrivé note que le linguiste suisse et le psychanalyste autrichien étaient contemporains, nés à un an d'écart dans des pays limitrophes, et aptes à lire chacun dans la langue de l'autre. Cependant, aucun n'apparaît dans les écrits de l'autre.

[1049] « Dès l'origine on a méconnu le rôle constituant du signifiant dans le statut que Freud fixait à l'inconscient d'emblée et sous les modes formels les plus précis ». LACAN, Jacques, « L'Instance (…) », *op. cit.*, p. 512.

[1050] « À plusieurs reprises (dans « Radiophonie », dans *Encore*, etc.), on le voit même, sans sourire apparent, avancer que Freud est le véritable initiateur du concept de signifiant, et qu'il a frayé la voie à ... Saussure ! Pour comprendre la véritable portée de ces textes, il faut repérer que Lacan assimile purement et simplement l'objet qu'il appelle *signifiant* à un concept freudien parfaitement identifié : la *Vorstellungsrepräsentanz*, alternativement traduite par *représentant-représentation* (dans le *Vocabulaire de la psychanalyse* de Laplanche et Pontalis) et par *représentance de la représentation* (dans le volume XIII des *Œuvres complètes*). C'est ce *représentant* qui est donné, dans les textes de la *Métapsychologie*, comme l'objet du refoulement. Une fois posée l'équivalence entre *signifiant* et *représentant*, on s'aperçoit que "c'est le signifiant qui est refoulé" (*Écrits*, p. 714). », ARRIVÉ, Michel, *op. cit.*, n. p.

structure du langage que l'expérience psychanalytique découvre dans l'inconscient »[1051]. La psychanalyse étant une expérience dialectique, il est nécessaire de ramener l'expérience psychanalytique aux formes du langage.

Ainsi, pour Lacan, l'inconscient tel qu'entendu par Freud relève du signifiant. Le signifié, lui, est ce qui se manifeste dans les symptômes (demandes immotivées, désirs excentriques, obsessions et phobies, impuissances, automatismes de répétition, pulsions, discontinuités dans le discours conscient, ratés de l'action, etc.) ou dans le rêve. Le travail psychanalytique se traduit, en termes linguistiques, comme le glissement du signifié sous le signifiant. Il s'agit d'une activité de transposition entre un contenu latent et un contenu manifeste (comme lors de l'interprétation d'un rêve par exemple), ou le franchissement par le signifié de la barre dite de signification.

Lacan reprend également à son compte la notion de « valeur » saussurienne. À l'encontre d'une conception du signe clos sur lui-même, Saussure affirme que « la langue est un système dont tous les termes sont solidaires et où la valeur de l'un ne résulte que de la présence simultanée de l'autre »[1052]. Pour Saussure, le sens d'un signe n'est pas figé, il varie en fonction de sa relation avec les autres signes, le long de ce qu'il appelle une « chaîne parlante ». La langue est ainsi conçue comme la totalité structurale de tous les signes qui s'y retrouvent. Or Lacan récupère cette notion. Le signifiant n'a de sens que par sa relation à un autre signifiant – ce qu'il appelle « la chaîne symbolique ». Dans un entretien, Lacan rappelle cette idée en la comparant à une forme de langage longtemps restée incompréhensible :

> « Voyez les hiéroglyphes égyptiens : tant qu'on a cherché quel était le sens direct des vautours, des poulets, des bonshommes debout, assis, ou s'agitant, l'écriture est demeurée indéchiffrable. C'est qu'à lui tout seul le petit signe "vautour" ne veut rien dire ; il ne trouve sa valeur signifiante que pris dans l'ensemble du système auquel il appartient. […] Le psychanalyste […] est un linguiste : il apprend à déchiffrer

[1051] « C'est toute la structure du langage que l'expérience psychanalytique découvre dans l'inconscient […]. », LACAN, Jacques, « L'instance », *op. cit.*, p. 495.

[1052] De SAUSSURE, Ferdinand, *op. cit.*, p. 159.

l'écriture qui est là, sous ses yeux, offerte au regard de tous. Mais qui demeure indéchiffrable tant qu'on n'en connaît pas les lois, la clé. »[1053]

Le travail psychanalytique est donc bien de resituer les signes (symptômes) dans un système qui leur donne sens, étant donné que toute signification renvoie à une autre et ne prend son sens qu'en relation avec les autres. Lacan fait de cette notion de la « chaîne symbolique » l'enseignement central du « Le séminaire sur "La Lettre volée" » :

> « L'enseignement de ce séminaire est fait pour soutenir que ces incidences imaginaires, loin de représenter l'essentiel de notre expérience, n'en livrent rien que d'inconsistant, sauf à être rapportées à la chaîne symbolique qui les lie et les oriente. »[1054]

Or les « incidences imaginaires » sont assimilées aux symptômes. Pris pour eux-mêmes, ils ne signifient rien, n'offrent pas un sens clairement lisible. Ils doivent être compris dans leur relation à la chaîne signifiante qui les détermine, ramenés dans le champ symbolique que constitue l'inconscient. Alors le sens peut apparaître, et la signification (qui n'est pas la valeur) peut être déduite « du lien qui existe entre un signifiant et un signifié »[1055].

La Lettre volée de Poe est pour Lacan l'occasion d'exposer, tout au long du séminaire dédié à cette nouvelle, sa théorie du signifiant. Celle-ci nous permet de saisir le fonctionnement structurel de *Théâtre* de Kovanda en particulier, et de l'action furtive devenue œuvre, en général.

[1053] Id., « Les Clefs de la psychanalyse », entretien avec Madeleine Chapsal, *L'Express*, n° 310, mai 1957, [http://www.valas.fr/Jacques-Lacan-Les-clefs-de-la-psychanalyse,181], page consultée le 18 mai 2014.

[1054] Id., « Le Séminaire sur "La Lettre volée" », dans *Écrits*, *op. cit.*, p. 11.

[1055] ROUDINESCO, Elisabeth et PLON, Michel, « Signifiant », dans *Dictionnaire de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 1452.

B/ Déplacement de l'action furtive, toujours présente et absente, le long de deux scènes

a) Prolongement de l'absence le long de deux scènes

« Tout pourrait donc avoir passé inaperçu pour un spectateur idéal d'une opération où personne n'a bronché […] »[1056].

Un des enseignements majeurs du séminaire de Lacan est d'avancer combien la représentation que l'on se fait du réel remplace, bien souvent, le réel lui-même : la lettre, cachée par le ministre en évidence au centre de la cheminée, ne correspond pas à l'idée que les policiers se font d'une lettre volée. Loin d'être dissimulée, elle est pourtant invisible au préfet, qui la cherche en tant qu'objet caché. « Ce professionnel est compétent, mais il cherche une lettre cachée, pas "cachante", pas se cachant à l'intérieur d'elle-même. »[1057] Au lieu de regarder l'évidence, il est enfermé dans « le leurre de la psychologie »[1058], il prête des intentions aux voleurs. Le sens n'apparaît pas pour la police. De même, les personnes qui croisent Kovanda dans les rues de Prague sont comme les policiers de Poe, aveugles. Les actes perçus ne correspondent pas à leurs préconceptions de l'art. Gageons de plus que les passants n'étaient pas familiers de l'« art action », genre artistique qui commençait à éclore, mais restait largement minoritaire et méconnu, et, surtout, interdit. Il est impossible pour le chaland de soupçonner – et comprendre – ce qui se trame avec *Divadlo*, impossible de distinguer les gestes accomplis par l'artiste de ceux, ordinaires, réalisés par tout un chacun dans le même espace. C'est cet aspect qui intéresse l'artiste : pouvoir agir sans être vu. « Ce que j'ai fait n'était pas important, c'était plutôt le fait de ne pas être distinguable de la vie

[1056] LACAN, Jacques, « Le Séminaire sur "La Lettre volée" », *op. cit.*, p. 13.

[1057] JUSTIN, Henri, *Avec Poe, jusqu'au bout de la prose*, nrf, éd. Gallimard, Paris, 2009, p. 209.

[1058] ROUDINESCO, Elisabeth et PLON, Michel, « Signifiant », *op. cit.*, p. 1455.

quotidienne. »[1059] Les gestes sont donc choisis afin de ne pas être perceptibles comme artistiques, ainsi qu'annoncé dans le texte qui accompagne les photographies.

Lacan démontre également dans son *Séminaire* combien ce qui est parfois trop visible peut disparaître dans sa visibilité, tout comme le nom des pays sur une carte géographique, écrit en grosses lettres[1060]. Le trop d'évidence masque l'objet pour ceux qui le cherchent. L'action furtive est visible par tous. Toutefois, son caractère artistique est invisible. Serait-ce dû à sa « trop grande visibilité » ? En effet, l'art est-il censé être visible par tous ? N'est-il pas plutôt destiné à un public éclairé, n'est-il pas déterminé par des cadres symboliques forts qui centrent l'expérience ? L'habitude que nous avons de concevoir l'art ainsi nous empêche de voir, de suspecter qu'il puisse prendre place dans d'autres conditions, à la façon d'un préfet qui ne peut soupçonner qu'une lettre par trop visible soit ainsi cachée. L'artiste, en agissant en secret, reste un homme inaperçu qui se gratte la nuque sur une place de Prague si l'on ne se reporte pas à la structure symbolique dans laquelle il s'inscrit.

S'éloignant des théories de Saussure, Lacan reconnaît dans la lettre volée un « pur signifiant »[1061]. En effet, d'après lui, le signifiant exerce sa primauté sur le sujet, il en détermine l'histoire et les relations à autrui. L'homme est habité par le signifiant, qui, refoulé, exerce sa suprématie sur le sujet, comme le fait l'inconscient tel qu'entendu par Freud.

Suivons la lettre : cachée au regard du roi par la reine, qui la retourne sur une table, puis volée par le ministre, elle est à nouveau retournée, mais sur elle-même, pour échapper au regard des policiers avant d'être subtilisée à nouveau par Dupin. Si la nouvelle de Poe se structure autour du geste de dissimulation, l'objet caché, lui, se déplace, le long de deux scènes. Lacan, dans son séminaire, remarque à ce propos que l'adjectif « *purloined* », qui qualifie la lettre dans la nouvelle de Poe, est traduit par Baudelaire comme « volée » ;

[1059] « It wasn't important what I did, but rather the fact that it wasn't distinguishable from everyday life. » KOVANDA, Jiří, entretien avec OBRIST, Hans Ulrich, *op. cit.*, p. 106. Nous traduisons.

[1060] « Car il recourt, pour ce faire, à ces noms toponymiques qu'une carte de géographie, pour n'être pas muette, surimpose à son dessin, et dont on peut faire l'objet d'un jeu de devinette à qui saura trouver celui qu'aura choisi un partenaire, – remarquant dès lors que le plus propice à égarer un débutant sera celui qui, en grosses lettres largement espacées dans le champ de la carte, y donne, sans souvent même que le regard s'y arrête, la dénomination d'un pays tout entier… », LACAN, Jacques, « Le Séminaire sur la "Lettre volée" », *op. cit.*, p. 35.

[1061] *Ibid.*, p. 16.

cependant son étymologie conduit à l'ancien français « pourloigner », soit éloigner le long d'un circuit, dévier, détourner. Lacan traduit cela comme « mettre de côté », « mettre à gauche »[1062]. Ainsi, plus qu'une lettre volée, il s'agit dans la nouvelle de Poe d'une lettre « détournée »[1063]. Cette missive est dotée d'un parcours propre, qui structure la nouvelle en deux scènes. L'une est dite par Lacan « primitive »[1064], l'autre est sa répétition. La première se joue dans le boudoir royal, la seconde chez le ministre D. Ainsi, tout au long du récit, les sujets se relaient, le long de deux scènes : le ministre de la seconde scène revêt le rôle de la reine dans la situation primitive. Il est, d'après Lacan, « féminisé », allant même jusqu'à dégager une « *odor di femina* la plus singulière »[1065]. Nous observons que les déplacements des sujets dans les trios formés dans les deux scènes sont déterminés par la place qu'occupe « le pur signifiant qu'est la lettre volée »[1066] ; la lettre régit les entrées et rôles des personnages, et, selon sa position, détermine les sujets. C'est ainsi que Lacan peut avancer qu'une lettre arrive toujours à destination, car le signifiant (la lettre donc), tel qu'il s'inscrit dans l'inconscient, détermine l'histoire du sujet, ses relations aux autres. Le sujet n'est pas maître de son destin.

Tout comme la lettre volée, nous pouvons dire de l'action furtive devenue œuvre qu'elle se déplace le long de deux scènes, de la sphère publique à sa publication dans le champ de l'art. Concernant *Divadlo*, la première scène, « primitive », a pour lieu la place de Prague où Kovanda agit physiquement. La seconde scène, la « répétition », est la publication des photographies et du texte. Le long de ces deux scènes, les sujets se relaient. Dans la première scène, l'artiste est présent physiquement, mais non en tant qu'artiste. Il est un praguois lambda qui attend quelqu'un sur la place. Le photographe, lui, a un rôle déterminant ; il enregistre l'action. Il ne doit pas être vu en train de photographier spécifiquement Kovanda. Les passants ne sont que des passants ; or ils sont vus par Kovanda et le photographe en train de ne pas les voir. Dans la seconde scène, l'artiste est absent

[1062] *Ibid.,* p. 29.

[1063] *Ibid.*

[1064] *Ibid.*, p. 12.

[1065] *Ibid.,* p. 35.

[1066] *Ibid.,* p. 16.

physiquement, mais potentiellement présent en tant qu'artiste. Les spectateurs qui regardent la photographie et qui lisent le texte perçoivent à leur tour le photographe et l'artiste ne pas être vus et les passants ne pas les voir. Ainsi, l'action furtive reconnue comme œuvre, à l'instar de la lettre, « se prolonge » ; elle a un parcours propre, de la sphère publique à celle, artistique, et détermine la place des sujets et leur relation.

b) Être présente *et* absente

La Lettre volée permet à Lacan d'exposer un autre point fondamental : le signifiant en tant que symbole d'une absence.

> « C'est que le signifiant est unité d'être unique, n'étant de par sa nature symbole que d'une absence. Et c'est ainsi qu'on ne peut dire de la lettre volée qu'il faille qu'à l'instar des autres objets, elle soit *ou* ne soit pas quelque part, mais bien qu'à leur différence, elle sera *et* ne sera pas là où elle est, où qu'elle aille. »[1067]

Lacan affirme ici qu'un même objet peut être présent et passer totalement inaperçu – être absent – pour qui ne connaît pas la structure dans laquelle il s'inscrit, tout comme la lettre volée, exposée dans le cabinet du ministre mais qui reste absente pour les policiers. Le psychanalyste ajoute :

> « Mais les chercheurs ont une notion du réel tellement immuable qu'ils ne remarquent pas que leur recherche va à le transformer en son objet. Trait où peut-être ils pourraient distinguer cet objet de tous les autres. […] C'est l'imbécillité réaliste qui ne s'arrête pas à se dire que rien, si loin qu'une main vienne à l'enfoncer dans les entrailles du monde, n'y sera jamais caché, puisqu'une autre main peut l'y rejoindre, et que ce qui est caché n'est jamais que *ce qui manque à sa place*, comme s'exprime la fiche de recherche d'un volume quand il est égaré dans la bibliothèque. Et celui-ci

[1067] *Ibid.,* p. 24.

serait-il en effet sur le rayon ou sur la case d'à côté qu'il y serait caché, si visible qu'il y paraisse. »[1068]

Les policiers cherchent une lettre cachée, et non pas exposée et retournée. Elle est donc absente, bien que présente. Cette simultanéité de la présence et de l'absence est essentielle concernant l'objet de nos recherches : l'action furtive, une fois devenue œuvre, s'organise comme un chiasme[1069] : dans les cadres de l'art, où l'on expose la « communication », le caractère artistique est visible mais l'action physique est absente. Destinés au public de l'art, les éléments exposés sont aussi indispensables que le geste puisqu'ils en permettent l'existence artistique, mais ils sont également les symboles d'une absence. Au contraire, lorsque l'artiste agit, il est présent physiquement mais absent comme artiste pour les passants indifférents. Tout au long de ce qui pourra être assimilé aux deux scènes identifiées par Lacan dans *La Lettre volée*, l'action furtive, à l'instar de *Divadlo* de Jiří Kovanda et de la missive de Poe, « sera *et* ne sera pas là où elle est, où qu'elle aille »[1070]. Absente du monde de l'art lorsque le geste s'effectue, il est visible pour des passants qui en ignorent toutefois la qualité. À l'inverse, lorsqu'il est rendu public, grâce aux photographies et au texte, l'absence physique de l'artiste en action est prégnante. Ainsi l'action furtive admet en son principe « la présence dans l'absence et l'absence dans la présence »[1071]. Comme Kovanda l'affirme lui-même, « c'est comme dire oui et non en même temps »[1072], par deux fois. L'action et sa communication apparaissent toujours nécessaires l'une à l'autre : pas d'action artistique sans communication, pas de communication sans action. Se dessine ainsi un schéma en tension entre la dissimulation et la révélation, la proximité et la distance, la présence et l'absence.

[1068] *Ibid.*, p. 25.

[1069] Figure de style qui consiste à inverser l'ordre des termes dans les parties symétriques de deux membres de phrase, de manière à former un parallèle ou une antithèse.

[1070] LACAN, Jacques, « Le Séminaire sur la "Lettre volée" », *op. cit.*, p. 24.

[1071] Id., « Les clefs de la psychanalyse », *op. cit.*, n. p.

[1072] (« It is like to say yes and no at the same time. »), KOVANDA, Jiří, entretien mail avec l'artiste, juillet 2013. Nous traduisons.

c) Ouvrir l'espace poétique

L'acte et la publication seraient les « signifiés » d'un principe plus large ; mais dans quel espace se situent-ils ? Si l'artiste agit sur la place publique, il opère également sur une seconde scène, en publiant ses photographies et son texte. L'action furtive est ainsi « détournée ». Il est intéressant de noter que, si pour Lacan, le signe est structuré comme un langage, Kovanda utilise un terme propre au langage pour désigner la seconde scène. Elle constitue la « communication » de l'action[1073]. L'acte de communiquer implique la transmission à un tiers. L'action furtive doit donc s'inscrire dans une relation intersubjective avec un récepteur (un lecteur selon Kovanda, nous y reviendrons) afin de pouvoir être communiquée. Cette communication se fait grâce à l'ensemble texte-photographies décrit auparavant, qui réclame un sens.

Rappelons que le héros de *La Lettre volée* est détective ; nous avons souligné son acuité, évoqué sa capacité à reconnaître l'objet du délit dans le papier abîmé, abandonné dans un porte-cartes. Cette finesse extrême dans la perception est une qualité que Dupin partage avec le ministre. Ce dernier a en effet su cacher la lettre là où aucun policier n'irait la chercher : dans l'espace poétique.

Revenons en arrière. Un spécialiste français de Poe, Henri Justin, remarque qu'après que le préfet a détaillé à Dupin comment il a exécuté la fouille du ministre, il s'entend conseiller par le détective de « faire une perquisition complète »[1074]. Justin remarque que cela n'a aucun sens, « la chose étant faite et bien faite »[1075]. D'après lui, la traduction de Baudelaire n'est pas exacte. Le texte original est celui-ci : « *to make a thorough research of the premises* », soit plutôt « reprendre la perquisition à zéro »[1076]. Dupin conseillerait donc

[1073] « L'action doit avoir lieu et ensuite être communiquée, c'est absolument important. L'art est pour moi une question de communication, de partage des sentiments et des expériences, d'extension de la perception. » (« Action has to take place and then to be communicated, it is absolutely important. Art is a communication for me, sharing feelings and experiences, expanding perception. »), KOVANDA, Jiří, entretien par e-mail avec l'artiste, juillet 2013. Nous traduisons.

[1074] POE, Edgar Allan, « La Lettre volée », *op. cit.*, p. 64.

[1075] JUSTIN, Henri, *op. cit.*, p. 209.

[1076] *Ibid.*

une seconde fouille ? Pas exactement : en anglais, *premises* désigne le lieu du crime mais aussi « les prémisses », soit la base même du raisonnement. Dupin suggérerait plutôt au préfet de revoir intégralement son raisonnement, par un jeu sur les mots que le fonctionnaire ne saisit bien évidemment pas. Il lui donne ainsi la clé de l'énigme : « complètement revoir les prémisses »[1077]. Le préfet doit changer d'espace, sortir du « cercle de sa spécialité »[1078]. Si « le principe inspirateur de la cachette avait été compris dans le principe du préfet, – il l'eut infailliblement découverte »[1079]. Malheureusement pour le policier, la lettre a changé de lieu.

Le narrateur de la nouvelle de Poe rapporte ensuite la discussion qu'il avait eue avec le détective suite à la visite du préfet. Dupin lui raconte comment un garçon de huit ans gagnait toujours au jeu de pair et impair en réussissant à s'identifier à ses adversaires, et, par là, à deviner leur mode de pensée. Or, soit le préfet et les policiers ne se sont pas identifiés à l'intelligence à laquelle ils se mesurent, soit ils ne l'ont pas bien appréciée. Ils n'ont pas su l'évaluer car à leurs yeux, le ministre est fou. En effet, celui-ci s'est fait une réputation de poète : « tous les fous sont poëtes, – c'est la manière de voir du préfet »[1080] nous dit Dupin. Le narrateur lui rétorque qu'il n'est pas poète, mais mathématicien, ce à quoi le détective répond :

> « Vous vous trompez ; je le connais fort bien ; il est poëte *et* mathématicien. Comme poëte *et* mathématicien, il a dû raisonner juste ; comme simple mathématicien, il n'aurait pas raisonné du tout, et se serait ainsi mis à la merci du préfet. »[1081]

Il faut être poète pour « raisonner juste » et ne pas cacher la lettre là où le préfet pensait la trouver. Le ministre a changé d'espace, de structure symbolique. Et si Dupin a su déceler la lettre, saisir l'espace dans lequel elle est cachée, c'est qu'il est lui aussi poète. Ceci est sous-entendu en amont, quand le préfet G. raconte avoir fait fouiller par deux fois le ministre grâce à de faux voleurs, et que le détective lui répond :

[1077] *Ibid.*

[1078] POE, Edgar Allan, « La lettre volée », *op. cit.*, p. 66.

[1079] *Ibid.*, p. 69.

[1080] *Ibid.*

[1081] *Ibid.*

« - Vous auriez pu vous épargner cette peine, dit Dupin. - D... n'est pas absolument fou, je présume, et dès lors il a dû prévoir ces guet-apens comme choses naturelles.

- Pas absolument fou, - c'est vrai,- dit G……, - toutefois, c'est un poëte, ce qui, je crois, n'en est pas fort éloigné.

- C'est vrai, dit Dupin, après avoir longuement et pensivement poussé la fumée de sa pipe d'écume, - bien que je me sois moi-même rendu coupable de certaines rapsodies. »[1082]

Dupin avoue s'être rendu lui aussi « coupable de quelques rapsodies ». Il est ainsi capable de voir la lettre là où elle a été détournée. Cet espace, celui des poètes, Poe nous en donne une version dès le premier paragraphe du conte ; Dupin fume la pipe avec son ami le narrateur, en silence, dans une petite bibliothèque à l'arrière de leur appartement. L'air s'épaissit de la fumée dont le regard du narrateur suit les volutes, tandis qu'il réfléchit aux deux affaires de la rue Morgue et de Marie Roget, les deux nouvelles qui forment, avec *La Lettre volée*, un triptyque. Ces volutes qui chargent l'atmosphère font naître l'espace « autre » où l'énigme se résout. Les lunettes « vertes », lunettes aux verres teintées qu'enfile Dupin en visite chez le ministre D. fonctionnent de la même manière. Si elles dissimulent le regard de Dupin, Poe laisse à penser également qu'elles ouvrent l'accès à cet autre espace, qui n'est pas celui des policiers, dont le ministre et le détective Dupin sont familiers. Ainsi, Dupin réussit là où la police échoue car il est poète – ou fou pour le préfet G.

Ici encore, comme dans la nouvelle de *L'Homme des foules*, le rôle de la vision est mis en avant ; l'un ne se sait pas observé, l'autre voit qu'il n'est pas vu. La figure du double est également convoquée : le ministre D. et Dupin portent la même initiale, et sont tous deux capables de saisir qu'un objet ne peut être mieux caché que par la mise en évidence. Dissimuler l'objet dans l'objet lui-même, replier la lettre sur elle-même, puis la cacheter pour mieux la cacher, « seul un génie de la structuration du poétique pouvait savoir que les deux extrêmes de son espace se touchent : l'extérieur le plus lointain et l'intérieur le plus intime »[1083]. Ainsi la solution de l'énigme se trouve-t-elle dans l'espace poétique. La nouvelle

[1082] *Ibid.*, p. 61.

[1083] JUSTIN, Henri, *op. cit.*, p. 209.

s'articule entièrement autour du geste de déplacement et du parcours effectué par l'objet de la recherche : la lettre a été déplacée dans un autre espace, l'espace poétique. Cet espace influe sur le sens des objets qui s'y trouvent ; il permet de les cacher aux yeux de ceux qui n'en partagent pas les codes. La place d'une lettre volée, pour un policier, est dans les barreaux de chaise, cachée dans les coussins, et non pas visible au milieu du bureau. Dupin, lui, perçoit les choses différemment. En tant que poète, il a su reconnaître l'objet du délit dans la lettre repliée dans un porte-cartes suspendu au manteau de la cheminée. Or où sont placés les gestes et les images-textes des artistes furtifs si ce n'est précisément dans un espace poétique ? Selon l'acception de Lacan, il serait nécessaire pour le spectateur d'opérer le travail de glissement, de faire franchir au signifié la barre de signification et de le mettre en relation avec d'autres signifiants ; de l'inscrire dans la chaîne symbolique. En effet, pour qui les verrait par hasard, non seulement l'action n'est pas perceptible comme œuvre, mais les photographies peuvent n'être que les images d'un anonyme sur une place et les textes ceux d'un original. Tel l'archéologue devant les hiéroglyphes avant la découverte et la lecture de la Pierre de Rosette, l'observateur ne perçoit qu'un « vautour ». Lorsque l'artiste déplace son action dans un espace poétique partagé (à travers un ouvrage monographique, une exposition dans un centre d'art, le récit ou la circulation de documentation sous le manteau), l'action furtive trouve sa valeur signifiante – elle devient œuvre. Dans un musée ou face à un livre, lors d'un rendez-vous ou une manifestation, le spectateur est apte à donner un statut artistique à un geste qui y est exposé, geste qu'il ne pouvait distinguer auparavant. Le contexte artistique ouvre l'espace constitué par l'action furtive au spectateur – à condition que celui-ci accepte de s'attarder sur les éléments présentés, qu'il accomplisse l'effort requis pour atteindre un sens. Le public de l'art doit ainsi inscrire ces éléments dans une chaîne signifiante, les resituer dans l'ensemble du système auquel l'action furtive appartient, afin de saisir une réalité impossible à atteindre autrement. Ainsi l'action furtive, à travers sa publication, a-t-elle été détournée. Elle est devenue œuvre, a perdu son caractère furtif et a été déplacée vers une scène partagée, à la rencontre de spectateurs prêts à l'inscrire dans une chaîne symbolique.

C/ Qu'est ce qui se répète ?

Kovanda se gratte la nuque intentionnellement sur une place de Prague, publie son acte et revendique l'ensemble comme œuvre. Celle-ci a un mode de fonctionnement particulier qui diffère sensiblement des œuvres d'art traditionnelles – du moins celles simplement incarnées dans un objet qui ne se réfère qu'à lui-même. Grâce au « Séminaire sur "La Lettre volée" » de Lacan, nous avons pu avancer que *Divadlo* se déplace le long de deux scènes, de la place publique à la publication dans les cadres de l'art. Ainsi, où qu'elle aille, l'action furtive devenue œuvre est toujours présente et absente. Mais Lacan introduit son séminaire en affirmant que sa recherche l'a mené « à ce point de reconnaître que l'automatisme de répétition (*Wiederholungszwang*) prend son principe dans ce qu['il a] appelé l'*insistance* de la chaîne signifiante »[1084].

Il rappelle ici qu'il s'attache à la nouvelle de Poe *La Lettre volée* parce qu'il y reconnaît l'« automatisme de répétition » cher à Freud. En effet, dans la nouvelle, la situation dont le ministre avait triomphé la première fois se répète à l'identique. Il est pris au piège d'une position où il est vu ne pas voir. Mais que ne voit-il pas, demande Lacan ? « Justement, la situation symbolique qu'il a su lui-même si bien voir, et où maintenant le voilà vu se voyant n'être pas vu »[1085]. Dans le boudoir, le ministre a vu la Reine cacher la lettre en la retournant ; toutefois, dans son bureau, alors qu'à son tour il a caché la lettre, il ne voit pas que Dupin l'a reconnue, également retournée et suspendue au manteau de la cheminée… Qu'est-ce qui se répète *dans* l'action furtive devenue œuvre et que sous-tend une telle « répétition » ?

Ce qui se répète serait la scène de la disparition et de la réapparition. Les artistes rejouent ce dont ils sont victimes pour en avoir la maîtrise. Une autre répétition, qui s'assimilerait à celle névrotique en psychanalyse, est celle des représentations de l'action, qui insistent. Elles forment autant d'écrans qui désignent le réel manqué et le cachent à la fois. L'enjeu de l'analyse, ainsi que nous allons le voir, est de passer de la répétition traumatique à

[1084] LACAN, Jacques, « Le Séminaire sur la "Lettre Volée", dans *op. cit.,* p. 11.

[1085] *Ibid.,* p. 31.

la prise de conscience que le trauma appartient au passé. De la même façon, le public qui fait face aux publications doit inscrire ce qu'il voit dans une chaîne signifiante pour lui donner un sens. Enfin, l'action furtive est également une forme de répétition. Les gestes réalisés par les artistes répètent ceux issus du quotidien. Un homme attend sur une place et se gratte la nuque ; il répète une situation banale. Qu'est-ce qui se joue dans ces trois formes de répétition ?

a) Répéter la scène de la disparition et de la réapparition

L'automatisme de répétition est une des notions constitutives de la notion d'inconscient dans la doctrine de Freud. Il commence à élaborer le concept en 1914, dans son article « Remémoration, répétition, perlaboration »[1086], lorsqu'il découvre que ce qui ne peut se remémorer fait retour autrement chez le sujet : par la répétition dans sa vie, et à son insu. En 1920, il observe le retour incessant des images et des scènes du trauma vécu par le sujet dans sa vie quotidienne et l'explicite dans *Au-delà du principe de plaisir*[1087]. Le principe de plaisir est un des deux principes fondamentaux qui régissent la vie humaine ; il exige la satisfaction des pulsions conscientes ou inconscientes du psychisme humain, et se confronte au « principe de réalité », qui commande le renoncement au plaisir aux vues des conséquences fâcheuses qui pourraient en découler, du fait d'interdits socioculturels par exemple. Paradoxalement, Freud a observé une tendance à la répétition de séquences douloureuses, en opposition avec le principe du plaisir. Très tôt en effet le psychanalyste a relié entre elles les idées de compulsion (*Zwang*) et de répétition (*Wiederholung*) afin de rendre compte du processus inconscient qui force le sujet à reproduire des moments désagréables (en actes, idées, pensées ou rêves). Freud explicite ce principe grâce à une anecdote née de l'observation de son petit-fils Ernst jouant à la bobine. Agé d'un an et demi, ce dernier avait l'habitude, lorsque sa mère était absente, de lancer une bobine de fil en criant « o-o-o-o », et de la ramener à lui en disant « da ». Freud interprète ces sons en associant « o-o-o-o » à « fort » qui

[1086] FREUD, Sigmund, *La Technique psychanalytique* (1904-1919), trad. J. Altounian, A. Balseinte, A. Bourguignon, P. Cotet, P. Haller, D. Hartmann, R. Lainé, J. Laplanche, A. Rauzy, F. Robert, J. Stute-Cadiot, E. Wolff, PUF, Paris, 1953.

[1087] Id., *Au-delà du principe de plaisir* (1920), trad. J. Altounian, A. Bourguignon, P. Cotet et A. Rauzy, PUF, Paris, 2010.

signifie « parti » et « da » à « là ». La scène décrite est pour le psychanalyste un jeu de disparition et de réapparition, une mise en scène de la bobine par le petit garçon, afin de compenser de l'absence de la mère. « Il s'en dédommageait pour ainsi dire en mettant lui-même en scène, avec les objets qui lui étaient accessibles, le même disparaître et revenir. »[1088] Il est impossible de soutenir que ce geste obéit au principe de plaisir. Quel est alors la fonction d'une telle attitude ?

Freud propose deux interprétations : d'une part l'enfant transforme une situation dans laquelle il est passif en une situation dont il est le maître. D'autre part, il exprime des sentiments hostiles envers sa mère, sentiments générés par les départs de celle-ci. En satisfaisant de cette manière son désir de vengeance, il trouve « un gain de plaisir d'une autre sorte, mais direct »[1089], lié à cette répétition. Ce gain lui permet de supporter le désagrément procuré dans ce jeu par la répétition d'une séparation. Ainsi le déplaisir ne contredit pas le principe de plaisir. La dimension déplaisante du jeu de la bobine est compensée par le plaisir attaché à l'expression de l'hostilité. Freud observe également cette « compulsion de répétition »[1090] dans les névroses de guerre ; par exemple, des rêves ramènent sans cesse le sujet aux circonstances traumatiques de son accident. Il décèle ainsi qu'il existe dans la vie psychique une tendance irrésistible à la reproduction, une « contrainte de répétition qui passe outre au principe du plaisir »[1091]. Il s'agirait de la forme que prend le retour du refoulé. Comment se libérer de ce principe de répétition ? Freud avance que la résolution de la compulsion se trouve dans le maniement du transfert[1092], lors duquel le malade revit dans le présent les événements refoulés faisant partis du passé. Il répète une partie de sa vie oubliée et

[1088] *Ibid.*, p. 13.

[1089] *Ibid*., p. 15.

[1090] ROUDINESCO, Elisabeth, PLON, Michel, « Au-delà du principe de plaisir », dans *Dictionnaire de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 104.

[1091] FREUD, Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir*, *op. cit*, p. 21.

[1092] Freud désigne par « transfert » « un processus constitutif de la cure psychanalytique par lequel les désirs inconscients de l'analysant concernant des objets extérieurs viennent se répéter, dans le cadre de la relation analytique, sur la personne de l'analyste mise en position de ces divers objets. » [ROUDINESCO, Elisabeth, PLON, Michel, « Transfert », dans dans *Dictionnaire de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 1572.] Le transfert est considéré comme un obstacle au travail de remémoration et comme une forme de résistance.

permet alors de rendre la compulsion presqu'anodine ; elle devient de simples souvenirs[1093]. Pour finir, Freud traduit cette compulsion comme « l'impossibilité d'échapper à un mouvement de retour en arrière »[1094], un retour vers l'origine, soit l'état d'avant la vie, qui suppose alors le passage par la mort.

L'artiste qui réalise des actions furtives choisit lui-même les mécanismes de dissimulation et de révélation de son œuvre. Ne rejoue-t-il pas ici ce qu'il subit dans sa propre vie, afin de s'en rendre le maître ? Nous avons observé que les actions furtives sont des œuvres de début de carrière : Acconci, Piper, Lippard, Perreault, Kovanda, Hladík, Alÿs, et nous en verrons d'autres encore. Ces artistes, encore inconnus lorsqu'ils réalisent leurs actions, ne bénéficient que de très petits moyens de production, ne sont pas invités à exposer dans des espaces, et, par extension, n'ont pas de public. Ils ne peuvent pas, de manière générale et dans des conditions très diverses, montrer leur travail. Est-ce qu'alors, agir sans spectateur, dans l'espace public, ne serait pas une façon d'agir malgré tout ? N'est-ce pas une alternative à leur invisibilité subie ?

L'artiste français Boris Achour, né en 1966, ne réalise pas à proprement parler d'actions furtives lorsque, entre 1993 et 1997, il crée des « actions peu ». Néanmoins, sa démarche en est très proche ; il crée des petites sculptures éphémères dans l'espace public, à partir de ce qu'il trouve dans la rue. Il scotche une baguette à un poteau électrique, réunit des morceaux de bois sous le pied d'une barrière bancale, ou encore peint en or la sphère qui surmonte une borne anti stationnement.

> « Les Actions-peu sont des interventions anonymes et éphémères réalisées dans l'espace public avec des éléments trouvés sur place. Les premières ont été photographiées et présentées sous forme de diaporama. À partir de 1995, elles ont été filmées en vidéo. »[1095]

[1093] « Le médecin s'est efforcé de restreindre le plus possible le champ de cette névrose de transfert, de pousser dans le souvenir le plus de choses possibles et d'en autoriser le moins possible à entrer dans la répétition. », *ibid.*, p. 17.

[1094] ROUDINESCO, Elisabeth, PLON, Michel, « Répétition (compulsion de) », dans *Dictionnaire de la psychanalyse*, *op. cit.*,., p. 1326.

[1095] ACHOUR, Boris, « Actions peu », définition de l'action, [http://borisachour.net/oeuvres-works/actions-peu-actions-few-1993-1997], page consultée le 18 novembre 2014.

À l'origine, ces œuvres se désengagent de toute invitation dans un lieu légitimé de l'art, afin de pouvoir créer tout de même, et d'être vu, même si ce n'est pas dans le champ artistique. Dans un entretien que nous avons réalisé en 2010, Achour confirme qu'il n'avait pas à l'époque la possibilité d'exposer ; agir dans la rue lui permettait ainsi d'être vu malgré tout.

> « À l'époque, je sortais de mon diplôme à Cergy, puis de mon post diplôme aux Beaux-arts de Paris, et d'une année dans un atelier qu'on m'avait prêté à Bastille. J'y travaillais seul, avec quelques visites d'anciens copains de l'école, je ne connaissais quasiment personne dans le milieu de l'art, je ne savais pas comment faire pour montrer mon travail ni pour rencontrer des personnes qu'il aurait pu intéresser, et je n'avais aucune proposition d'exposition. Ce qui est fondamental avec les *Actions-peu*, c'est que je veux que mon travail soit vu, parce que je considère que si mon travail n'est pas vu, il n'existe pas. »[1096]

Si Achour se distingue des actions furtives à travers cette notion de visibilité indispensable, toutefois ses *Actions peu* sont réalisées dans l'espace public, sans que personne ne soit invité à venir les voir ; la rencontre se fait par hasard et il est difficile de leur offrir une valeur artistique pour qui n'est pas sensible à l'art contemporain. Toutefois, sortir dans l'espace public permet à son travail d'être vu quand même. Enfin, tout comme les actions furtives, la nécessité d'une visibilité *a posteriori*, à travers la documentation, est pressentie dès l'origine du projet.

Nous retrouvons le même discours chez l'artiste français Yann Vanderme ; réaliser des actions infimes dans l'espace public est une façon de s'autonomiser, de décider soi-même des conditions de production et de présentation de son œuvre. Diplômé de l'École Nationale supérieure d'Arts de Paris-Cergy et de l'École supérieure d'art de Grenoble, cet artiste a été fortement influencé par l'artiste Gianni Motti[1097] qui y enseignait alors. Lors d'une séance de travail, Motti a demandé aux élèves de se rendre dans la rue et de créer une vidéo dont le titre

[1096] Id., entretien avec l'artiste, avril 2010.

[1097] Né en 1958, cet artiste suisse d'origine italienne s'est illustré en réalisant des actions à forte portée politique ; ainsi lors d'une session des Droits de l'Homme à l'ONU, l'artiste s'est infiltré pour occuper le siège du délégué indonésien qui était absent. Il prend la parole à sa place et intervient en faveur des minorités ethniques, ralliant à sa cause d'autres représentants. D'autres, en guise de protestation, quittent la salle et provoquent l'interruption de la séance.

commencerait par « démo ». Vanderme fait des allers et venues le long d'un passage piéton, un peu par hasard. Il ne savait pas du tout qu'il reproduisait ici une action réalisée avant lui par Acconci[1098] et Patterson. Or, l'enthousiasme de son professeur, qui trouve le titre de la vidéo – *Démordre* – et l'effet de celle-ci sur le public d'étudiants lorsque le travail est montré, ont eu raison de Vanderme. Il se rend compte alors que ce qui avait été initié de façon spontanée (« […] je n'avais rien à en dire. Cela m'échappait complètement. »[1099]) produisait quelque chose d'intéressant. En 2006, troublé par l'idée vertigineuse que tout ce qui régit notre vie n'est que le fruit d'une série de hasards, Vanderme cherche des façons de déjouer les contingences. Il entreprend alors des séries d'actions dont l'incohérence n'a d'équivalent que l'obstination avec laquelle l'artiste persiste dans son entreprise. Il s'est illustré en s'obligeant durant trois ans à réaliser des activités à 33% : monter la tour Eiffel à 33% ; manifester contre le CPE à 33%, se couper les cheveux à 33% (*Faire les choses à 33%*, 2006-2009). Modifiant par là les conventions qui dirigent nos façons d'agir – et qui, à bien y penser, ne sont pas moins absurdes que celles qu'il invente – il décide par la suite de *faire semblant* ; semblant de dormir, de téléphoner dans une cabine, de dire au revoir sur le quai d'une gare (*Faire semblant*, 2007-2009). Une autre série, dont la distinction n'est pas bien nette avec la précédente, consiste à faire *comme si* : comme s'il faisait nuit durant trois jours, comme s'il n'avait pas l'heure sur lui, comme s'il avait besoin de spirales pour relier des documents (*Faire comme si*, 2007-2009). Voici ce que l'artiste confie à ce propos :

> « À cette époque, j'étais déconnecté du monde de l'art, je ne connaissais personne, je n'avais aucun moyen de me projeter dans un espace d'exposition. Cela n'aurait d'ailleurs eu aucun sens de produire une sculpture. Je l'aurais gardée chez moi. Pour quoi faire ? Mais je voulais travailler. Le seul lieu où je pouvais me projeter, c'était dans ma vie et mon quotidien. Même si il n'y a pas directement de public, c'était comme une matière mise à disposition. »[1100]

[1098] *A situation using streets, walking, glancing*, 1969.

[1099] VANDERME, Yann, entretien avec RUSNIOCK, Sophie, 30 mars 2015, [http://www.arpla.fr/mu/lebourdon/2015/06/01/entretien-avec-yann-vanderme/], page consultée le 15 octobre 2015.

[1100] *Ibid.*

Ses actions, infimes et réalisées en secret, offrent bien « la possibilité d'un autre monde à coté du monde visible »[1101], détaché de la notion de public. Lorsque nous avons demandé à l'artiste si agir sans cadre artistique était un moyen d'agir plus facilement, il nous a répondu très franchement : « Oui, il suffit de se lever le matin pour pouvoir faire quelque chose. C'est désinhibant et libérateur. »[1102] *Faire les choses à 33%* n'était d'ailleurs à l'origine pas documenté ; l'artiste n'avait donc aucune contrainte pour agir ; il ne tenait qu'à lui de décider des conditions de réalisation et de diffusion de ses œuvres[1103].

Nous pouvons nous demander alors si, pour les artistes, agir dans l'espace public à la vue de tous ne serait pas une façon de prendre possession d'une situation dont ils sont victimes. Est-ce une manière de s'approprier un état de fait et de le renverser ? Selon Freud, en rejouant une situation dont il est victime, son petit fils convertit une condition sur laquelle il n'a pas de pouvoir en une dont il est le maître. N'est-ce pas aussi ce qui en jeu chez les artistes furtifs ? En décidant des conditions de dissimulation et d'apparition de leur œuvre, peut-être cherchent-ils à contrôler leur condition, à maîtriser l'événement douloureux. Rappelons que Kovanda est un artiste alternatif sous un régime totalitaire. Il refuse d'adhérer à l'esthétique du réalisme socialisme, il réalise des « performances » et il n'a pas étudié les beaux-arts. Aussi n'a-t-il strictement aucune chance de rendre son travail public ; il n'en a même pas le droit. Il est réduit à faire circuler « la communication » de ses actions auprès de ses amis, secrètement, ou à les exposer en Pologne, dans des espaces alternatifs. En dissimulant son œuvre et en décidant des moyens de sa révélation, peut-être cherche-t-il à maîtriser sa condition. Enfin, l'enfant qui joue avec sa bobine exprime des sentiments hostiles envers sa mère qui s'est absentée. Est-ce que les artistes, en cachant puis dévoilant des gestes *a priori* sans intérêt, manifestent leur opposition à l'encontre d'une situation qui leur procure

[1101] SIMMEL, Georg, *Secret et sociétés secrètes*, *op. cit.*, p. 40.

[1102] VANDERME, Yann, entretien avec l'artiste, 5 juillet 2013.

[1103] Pourquoi alors rendre publiques ces actions ? L'artiste nous a répondu, comme Boris Achour : « Elles sont là pour ça ! Sinon je serais fou. C'est un projet artistique et pas autre chose. C'est peut être un peu contradictoire en apparence, il y a des forces contradictoires, dans l'envie de faire un projet artistique public, de le diffuser dans le monde de l'art, et en même temps l'envie de s'abstraire des codes et des moteurs les plus évidents qui régissent le monde de l'art. Il y a, oui, comme des forces contradictoires qui se tendent, et qui créent une espèce de dialogue, ou de situation où je fais des choses sans en parler, mais en en parlant, tu vois (rire). » Quelques années plus tard Vanderme collabore avec Federico Anastasi, réalisateur dans la publicité, en vue de créer un film documentaire autour de ses actions. Mais « comme tous les documentaires, c'est plus ou moins biaisé. Certaines actions furent faites pour le film » nous a confié l'artiste. *Ibid.*

de la souffrance ? La « mère » envers qui ils expriment des sentiments hostiles serait la société dans son ensemble. Les artistes trouvent-ils dans cette répétition « le moyen d'obtenir un autre plaisir »[1104], afin de supporter leur condition ? En agissant entre dissimulation et révélation, visibilité et invisibilité, ils renversent les modalités de pouvoir et s'affirment comme les seuls décisionnaires des modalités de rencontre avec leur œuvre.

b) Le Réel est en souffrance. Les publications comme écran.

Nous l'avons vu précédemment, « Le séminaire sur "La Lettre volée" » de Lacan affirme clairement le souhait de mettre en évidence l'automatisme de répétition dans l'insistance de la chaîne signifiante. La lettre dans la nouvelle de Poe détermine les actions des sujets. Ces actes se répètent, au niveau intersubjectif : le ministre comme Dupin dérobent l'un après l'autre la lettre compromettante, en lui substituant un fac-similé. Ils se relaient, au cours de la répétition intersubjective, afin d'atteindre la lettre qui, elle, manque toujours à sa place. Lacan avance ainsi que la répétition n'existe que parce que le sujet est constitué par le langage, qu'il est déterminé par le symbolique. Le signifiant fait sans cesse retour car il dépend de la structure du langage et qu'il renvoie toujours à un autre signifiant, pris dans la chaîne du symbolique. La répétition est ainsi la conséquence de la loi du signifiant, qui insiste.

Or Lacan distingue la répétition, qui apparaît au niveau du transfert chez Freud, du concept de répétition. D'après le psychanalyste français, ce dernier n'a « rien à faire avec celui du transfert »[1105]. Jusqu'au séminaire XI, la répétition selon Lacan trouve sa raison dans l'insistance de la chaîne signifiante, mais à partir du séminaire XI, soit *Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964), c'est la *tuchè*, terme que Lacan emprunte à Aristote, qui prend à sa charge le concept de répétition.

[1104] FREUD, Singmund, *Au-delà du proncipe de plaisir, op. cit.*, p. 19.

[1105] LACAN, Jacques, *Le Séminaire, livre XI, Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964), Seuil, Paris, 1973, p. 34.

Qu'est ce que la *tuchè* ? Dans la *Physique*, Aristote distingue quatre causes : matérielle, formelle, efficiente et finale. Nous ne nous attardons pas sur celles-ci car, au-delà, il existe les causes accidentelles : la *tuchè* et l'*automaton*, deux types de causalité hasardeuse. Lacan articule *tuchè* – la rencontre de deux objets par hasard, le choc – et l'*automaton* – la force d'inertie, le fait que le mouvement se poursuit de lui-même, automatiquement. La *tuchè* est ainsi le trauma, la cause, qui déclenche chez le patient le mécanisme de la répétition, soit l'*automaton*. Elle est le traumatisme qui produit cauchemars ou phobies, qui eux se répètent interminablement et constituent la névrose du patient. La *tuchè* est « la rencontre du réel »[1106], un événement d'essence traumatique qui se produit toujours « comme au hasard »[1107]. L'individu n'est pas préparé à cette rencontre, qui ne correspond pas à son système de représentation. Elle constitue un choc.

> « La fonction de la *tuché*, du réel comme rencontre — la rencontre en tant qu'elle peut être manquée, qu'essentiellement elle est la rencontre manquée — s'est d'abord présentée dans l'histoire de la psychanalyse sous une forme qui, à elle seule, suffit déjà à éveiller notre attention — celle du traumatisme. »[1108]

Il est impossible d'inscrire la *tuchè*, toujours manquée, dans la chaîne signifiante ; c'est pourquoi le réel est en *souffrance*, en attente de sens, et qu'il insiste. Se joue dans la répétition – sous forme de phobies ou cauchemars – la poursuite illimitée de ce réel, de cette rencontre présentée sous la forme du traumatisme. La répétition est reconduite parce que le sujet résiste à rencontrer ce réel. Ainsi la *tuchè*, qui induit de laborieuses répétitions, « cristallise la rencontre du réel »[1109] et condamne la rencontre. C'est ce que Lacan lit dans la persistance de la lettre volée à ne pas apparaître ; les scènes de la nouvelle se répètent presque à l'identique, pendant que la *tuchè* fait son œuvre. Le lecteur ne connaît jamais le contenu de la lettre ; la lettre est en attente.

[1106] *Ibid.*, p. 53.

[1107] *Ibid.*, p. 54.

[1108] *Ibid.*

[1109] SOFIYANA, Agnès, « *Tuchè* et *Automaton*. Introduction à l'Introduction au séminaire sur *La Lettre volée* », *La Clinique lacanienne* n°8 « D'une femme à l'autre », Eres éditions, Paris, 2005, p. 206.

Nous pouvons avancer que l'action furtive agit selon le même principe ; elle s'assimile pour le passant qui la croise par hasard dans la rue à la *tuchè*, en cela qu'elle est une rencontre faite par hasard. L'individu qui la croise n'est pas préparé à cette confrontation, il ne s'attend pas à voir surgir une action artistique sans être prévenu. Il la manque ; impossible de l'inscrire dans une chaîne de signification. L'action furtive est alors en *souffrance,* en attente de sens. Elle insiste, mais sous une autre forme, afin d'accéder au sens ; voilà pourquoi elle a été prise en photo, filmée ou consignée. Le spectateur n'a accès à l'action furtive qu'à travers ses représentations, soit, pour reprendre l'analyse de Lacan, une forme d'écran :

> « N'est-il pas remarquable que, à l'origine de l'expérience analytique, le réel se soit présenté sous la forme de ce qu'il y a en lui d'*inassimilable* — sous la forme du trauma, déterminant toute sa suite, et lui imposant une origine en apparence accidentelle ? […] Notre expérience nous pose alors un problème, qui tient à ce que, au sein même des processus primaires, nous voyons conservée l'insistance du trauma à se rappeler à nous. Le trauma y reparaît en effet, et très souvent à figure dévoilée. Comment le rêve, porteur du désir du sujet, peut-il produire ce qui fait surgir à répétition le trauma — sinon sa figure même, du moins l'écran qui nous l'indique encore derrière ? »[1110]

Avec le travail psychanalytique, nous n'accédons pas au trauma mais à ses représentations. Dans le rêve, la névrose ou le récit du patient, ce que nous voyons n'est pas le trauma en lui même mais, « l'écran »[1111] qui le désigne et le cache tout à la fois. Il remplace ce qui devrait se trouver là comme trauma, et se manifeste alors comme une « béance »[1112], un « trou »[1113]. Selon Lacan, l'analyste est capable de distinguer, dans ce qui se répète, l'*automaton* de la *tuchè*. Il peut reconnaître, « dans la profusion automatique du réseau des signifiants du discours de l'analysant, ce qui peut être coupé ou saisi au vol et qui tient de la rencontre avec le réel »[1114]. Ce qui est à découvrir dans le travail psychanalytique n'est pas

[1110] LACAN, Jacques, *Le Séminaire, Livre XI* (…), *op. cit.*, p. 55.

[1111] *Ibid.*

[1112] *Ibid*., p. 25.

[1113] *Ibid*., p. 25.

[1114] SOFIYANA, Agnès, *op. cit., p. 220.*

véritablement ce qui se répète, mais bien ce qui échappe et se dérobe. Ainsi, le psychanalyste ajoute un point fondamental à son analyse de la *tuchè* ; entre l'origine (le trauma) qui permettrait de tout expliquer et de guérir, et la névrose elle-même, il y a toujours la « clocherie de la causalité »[1115].

Concernant l'action furtive, qu'est-ce qui permet à la relation esthétique d'avoir lieu et au sens d'advenir ? Précisément, les formes de publication de l'action. Diffusées dans des expositions, des ouvrages ou, plus récemment, sur des sites Internet, ce sont elles que le spectateur va rencontrer – et non l'action furtive. Les ensembles formés par les photographies-textes d'Acconci ou de Kovanda ne sont pas des répétitions de l'action mais des « écrans » qui la désignent et la remplacent à la fois. S'ils permettent aux actions furtives d'être révélées, ils indiquent surtout qu'il y a quelque chose, ailleurs, qui réclame un sens. Ils sont bien les signes d'une absence, de ce « trou » dont parle Lacan. Ces « béances » et autres « clocheries de la causalité » nécessitent, comme dans le travail psychanalytique, d'être alors analysées et saisies – c'est là le travail du spectateur, qui doit adhérer à ce qui lui est proposé. Mais si l'on suit Lacan, le public ne découvre pas ce qui se répète, mais bien ce qui se dérobe…

c) Le Quotidien est le suspect

L'action furtive en tant que telle peut être lue également comme l'écran qui désigne ou cache quelque chose d'un réel manqué. Mais que poursuit-elle ? Qu'est-ce qui est en attente et qui insiste à travers elle ? Nous avons affirmé précédemment que les actions furtives reproduisent des gestes communs, de l'ordre du quotidien. N'est-ce pas déjà là une forme de répétition ? Nous posons alors une hypothèse ; ce réel en attente dans l'action furtive serait tout simplement la vie ordinaire. Se gratter la nuque, marcher dans le rue, renverser sa soupe, attendre quelqu'un à la terrasse d'un café, regarder en l'air : autant de gestes quelconques réalisés dans la vie quotidienne, qui, bien qu'elle se répète chaque jour, ne cesse de nous échapper.

[1115] LACAN, Jacques, *Le Séminaire, Livre XI, op. cit.*, p. 25.

Cette impossible appréhension du quotidien est exactement ce que décrit Maurice Blanchot (1907-2003), romancier et philosophe français, dans « L'homme de la rue » – titre qui n'est pas sans faire écho à « L'Homme des foules » de Poe, tout comme au « premier venu » de Baudelaire. Publié en 1962 dans *La Nouvelle Revue française*, cet article paraît plus tard au sein de l'ouvrage *L'Entretien infini* sous le titre « La parole quotidienne ». Voici comment Blanchot ouvre son texte : « Le quotidien, c'est ce qu'il y a de plus difficile à découvrir »[1116]. L'auteur propose de lire le quotidien comme une dimension de l'expérience humaine et non pas comme une catégorie abstraite. L'intégralité de son article est cependant consacrée à l'impossible appréhension du quotidien, dont la caractéristique majeure serait son indétermination. Le quotidien est « insignifiant », « sans vérité, sans réalité, sans secret »[1117], sans sujet ni objet, « sans événement »[1118] ; bref, le quotidien, « c'est la platitude »[1119] même. Au moment où l'homme le vit, le quotidien reste pour lui toujours « inaperçu »[1120] : son regard le dépasse et il ne peut pas lui donner sens en l'inscrivant dans un ensemble cohérent. Cela serait une des raisons pour lesquelles les actions furtives reprennent des gestes quelconques ; elles s'affirment comme des non-événements, engoncés dans un quotidien que tout le monde ignore, et qui ne peuvent s'appréhender qu'*a posteriori*. Blanchot reconnaît d'ailleurs que, tout au plus, nous pouvons « revoir le quotidien »[1121]. En effet, il est impossible de le voir pour la première fois ; nous ne faisons que le *re*voir. Lorsqu'il a lieu, le quotidien est manqué. L'action furtive serait-elle l'écran qui nous l'indique et le cache à la fois ?

De plus, et Blanchot ne le dit pas exactement, le quotidien est par essence ce qui se répète. Les gestes ordinaires, comme se gratter la nuque, attendre quelqu'un sur une place, ont lieu couramment. Aussi, de par son caractère insignifiant d'une part, et de par sa répétition d'autre part, le quotidien tend à devenir indifférent, inaperçu. Notons d'ailleurs que le terme

[1116] BLANCHOT, Maurice, « La Parole quotidienne » (1962), dans *L'Entretien infini*, Gallimard, Paris, 1969, p. 355.

[1117] *Ibid.*, p. 357.

[1118] *Ibid*., p. 363.

[1119] *Ibid*., p. 357.

[1120] *Ibid.*

[1121] *Ibid*., p. 358.

« quotidien » vient du latin *quotidianus* : « de tous les jours, familier »[1122], soit, par extension, ce qui se répète, est ordinaire et banal. Ce n'est donc pas un domaine d'existence immédiate ; son appréhension est difficile.

La définition que donne Blanchot du quotidien pourrait être rapprochée de la notion de *tuchè* telle que définie par Lacan, et entendue comme rencontre manquée avec le réel traumatique. La *tuchè* comme le quotidien sont en souffrance, en attente de sens. Ils sont un réel manqué. La *tuchè* condamne la trouvaille et déclenche en cela le mécanisme de répétition, l'*automaton*, au travers duquel elle se réitère. Or le quotidien se répète également, échappant à toute appréhension. Peut-être nous est-il possible alors de percevoir dans l'action furtive une répétition du quotidien entendu comme ce réel que nous ne pouvons appréhender ? La répétition est en effet une forme de réclamation. Du latin *re-petitio*, elle désigne en effet l'« action de redemander ». Selon Lacan dans « Le séminaire sur "La Lettre volée" », le signifiant, en se répétant, insiste. Dans « Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse », il s'agit plutôt du réel traumatique, qui insiste au travers de symptômes. Or que réclament les actions furtives ? Nous observons en effet la répétition d'un geste quotidien, le long de deux scènes et sous différentes formes ; serait-ce ainsi une façon pour l'ordinaire de réclamer un sens ? S'il est « sans vérité, sans réalité, sans secret », l'action artistique, réalisée en secret, chercherait-elle à lui octroyer une forme de vérité, de réalité ? La répétition à l'œuvre dans l'action furtive ne serait donc pas une pure compulsion de répétition, qui ne change rien ; elle serait au contraire de l'ordre du plaisir de la répétition en vue de la maîtrise.

Blanchot apporte un dernier point fondamental. Pour le philosophe, le lieu même du quotidien, l'espace où celui-ci se répète, n'est autre que la rue :

> « Il faut ces admirables déserts que sont les villes mondiales pour que l'expérience du quotidien commence à nous atteindre. Le quotidien n'est pas au chaud dans nos demeures, il n'est pas dans les bureaux ni dans les églises, pas davantage dans la bibliothèque ou dans les musées. Il est – s'il est quelque part – dans la rue. »[1123]

[1122] « Quotidien », dans *Centre National des Ressources Textuelles*, [http://www.cnrtl.fr/definition/quotidien], page consultée le 2 mai 2014.

[1123] BLANCHOT, Maurice, *op. cit.*, p. 362.

Blanchot s'inspire ici des écrits d'Henri Lefebvre (1901-1991), sociologue, géographe et philosophe français, qui a fait paraître la même année *Critique de la vie quotidienne II. Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*[1124]. Blanchot reprend à son compte l'idée de Lefebvre[1125] selon laquelle les rues des grandes villes sont le lieu même du quotidien. Celui-ci n'est donc pas ce qui se déroule à l'abri des regards, confiné dans les appartements privés, mais bien ce qui se trouve à la jonction entre le public et le privé, dans la rue[1126]. Blanchot précise que ce qui est publié dans la rue n'est pas pour autant « réellement divulgué »[1127]. Les rumeurs qui se propagent n'ont pas d'auteur, pas de nom, « celui qui les transmet accepte de n'être personne » [1128]. L'anonymat des villes permet de publier un contenu sans que l'on en connaisse l'auteur. Là se tient toute la dangerosité de l'homme du quotidien : il est irresponsable. L'homme de la rue est présent, mais qui est-il ? Anonyme, mêlé à la foule, il est « inoccupé, instable, immobile ». Et Blanchot de préciser que ces trois adjectifs, bien qu'opposés, sont juxtaposés, et déterminent ainsi toute l'étendue de la contradiction de l'homme de la rue : « […] il a toujours tout vu, mais témoin de rien ; il sait tout, mais n'en peut répondre, non par lâcheté mais par légèreté et parce qu'il n'est pas vraiment là »[1129]. Nous retrouvons ici cette idée propre au passant qui croise une action furtive : s'il la voit, il n'est pourtant témoin de rien, et ne peut en répondre. De même, l'artiste qui agit de façon anonyme dans la rue est présent tout en étant absent ; s'il sait tout, il ne répond de rien. Blanchot touche enfin un point déjà avancé avec « L'Homme des foules », le comploteur baudelairien et les artistes qui agissent furtivement : l'homme de la rue est potentiellement dangereux, il peut dissimuler ses crimes, ne pas être perçu, présent sans être reconnu. Il ne peut être appréhendé. L'artiste qui réalise une action furtive répète la position de l'homme de

[1124] LEFEBVRE, Henri, *Critique de la vie quotidienne II. Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*, L'Arche, Paris, 1962. Cet ouvrage témoigne d'ailleurs de sa rencontre avec Debord et les situationnistes, que nous avons rapidement étudiés en première partie.

[1125] Que le philosophe partage d'ailleurs avec les surréalistes et les situationnistes.

[1126] Car la rue rend public le privé : « Ce qui se cache, elle l'arrache à l'obscurité… elle publie ce qui se passe ailleurs, dans le secret ; elle le déforme, mais l'insère dans le texte social. », LEFEBVRE, Henri, cité par BLANCHOT, Maurice, *op. cit.*, p. 362.

[1127] BLANCHOT, Maurice, *ibid.*, p. 362.

[1128] *Ibid.*, p. 362

[1129] *Ibid.*, p. 362-363.

la rue, cet homme potentiellement dangereux. Il se constitue ainsi en tant qu'individu libre, qui échappe à tout contrôle.

> « L'homme quotidien est le plus athée des hommes. Il est tel que nul dieu ne saurait avoir de relation avec lui. Et ainsi l'on comprend comment l'homme de la rue échappe à toute autorité, qu'elle soit politique, morale ou religieuse. »[1130]

L'homme de la rue, l'homme des foules ou l'artiste furtif se soustrait à toute autorité. Anonyme et fuyant, il est indéterminé, sans visage, impossible à attraper. Il est le suspect qui ne se laisse pas reconnaître et échappe à toute appréhension. Inscrit dans les rues et dans le quotidien, il ne cesse de se dérober. Le quotidien, en tant que domaine que l'on ne peut appréhender, déploie sa force de subversion face à l'autorité politique, intellectuelle, institutionnelle, qui cherche à le juguler. L'homme de la rue peut à tout moment renverser le pouvoir, par un jeu de complot bien mené dont parlait déjà Baudelaire ; il est toujours susceptible de devenir l'homme politique.

Blanchot propose une lecture du quotidien comme ce qui fait peur à l'Etat, car il lui échappe. Il rappelle par exemple qu'Hegel avait commenté la loi adoptée sous la Révolution française concernant les suspects comme la peur de toute volonté particulière, alors que l'universel cherchait à s'imposer. Cette loi, votée durant la Terreur en 1793, avait marqué un net recul du respect des libertés individuelles puisqu'elle ordonnait l'arrestation de tout ennemi (avoué ou suspecté) de la Révolution. Étaient suspects le royaliste, le violent, la « sangsue du peuple », le factieux comme l'indifférent[1131] – soit une grande partie de la population.

> « […] chaque fois que s'affirme l'universel dans sa brutale exigence arbitraire, toute volonté particulière, toute pensée séparée tombe sous le coup du soupçon. Bien agir ne suffit plus. »[1132]

[1130] *Ibid.*, p. 366.

[1131] Voir BOULANT, Antoine, « Le suspect parisien en l'an II », dans *Annales historiques de la Révolution française*, n° 280, Paris, 1990, p. 187-197.

[1132] BLANCHOT, Maurice, *op. cit.*, p. 355.

Nous retrouvons ici les fondements qui ont mené à la société disciplinaire analysée par Foucault, et à celle dite de contrôle définie par Deleuze. Les deux exemples principaux d'actions furtives que nous avons développés ici, *Following Piece* comme *Divadlo*, accomplies à sept années d'intervalles de chaque côté du rideau de fer, apparaissent justement comme deux volontés particulières, qui, en agissant en secret, ne se laissent pas appréhender, alors que l'« universel » s'impose de manière brutale – la démocratie libérale aux États-Unis, le communisme en Tchécoslovaquie. Sans être coupable de rien, chaque individu était suspecté de l'être. Blanchot insiste : « [t]out individu porte en lui-même un ensemble de réflexions, d'intentions, c'est à dire de réticences, qui le voue à une existence oblique. »[1133] En ne se laissant pas reconnaître, le quotidien, comme le sujet humain en lui, est suspect ; il accuse l'œuvre de l'État, qui doit reconnaître qu'il « ne représente pas le tout, mais une volonté encore particulière qui usurpe seulement l'apparence de l'universel »[1134]. Cette volonté totalitaire écrase toute individualité. L'indétermination du quotidien tend à lui échapper puisqu'il ne peut être appréhendé. Cette indétermination s'affirme comme le centre même du pouvoir politique du quotidien. Blanchot conclut : « le quotidien c'est le suspect »[1135].

Dès lors, nous pouvons suggérer que l'œuvre furtive, entendue en tant qu'ensemble formé par l'action et sa révélation, est une réclamation du quotidien, du suspect. L'action s'apparente à une poursuite illimitée de cette vie de tous les jours, qui, elle, serait une rencontre toujours ratée, tandis que la publication désigne et cache l'action. L'œuvre est alors l'écran indiquant que quelque chose est en attente, ailleurs. Elle est la représentation de ce qui manque : le quotidien lui-même. Elle se manifeste ainsi comme la béance, la « clocherie dans la causalité ».

Peut-être les artistes cherchent-ils également à rendre visible la répétition comme « une dimension essentielle de la vie ordinaire »[1136], et à faire de celle-ci une expérience potentiellement esthétique. Les artistes qui accomplissent des actions furtives répètent en effet

[1133] *Ibid.*

[1134] *Ibid.*, p. 356.

[1135] *Ibid.*

[1136] *Ibid.*

ce qui, dans leur, vie se répète déjà, pour chercher à découvrir le quotidien, impossible à appréhender. Ils désignent la structure même de leur vie, tout en se différenciant de celle-ci, dans une attitude moderne d'élaboration de soi. Ils affirment que le quotidien n'a pas de valeur et montrent combien cette absence constitue sa force : le quotidien résiste à toute origine et détruit tout ordre établi. Blanchot va jusqu'à proposer une remise en question de la notion même de sujet, où l'anonymat, loin d'être un mode purement négatif, devient une puissance subversive. Les artistes s'emparent de cette indétermination comme d'une « secrète capacité destructrice »[1137] et transforment l'anonymat humain en « force corrosive »[1138]. Cette absence de qualité est la force principale de leurs œuvres. Michael Sheringham, spécialiste de littérature française et professeur à Oxford, avance dans son ouvrage *Traversées du quotidien. Des surréalistes aux postmodernes*[1139] que Blanchot, dans « La parole quotidienne », ne fait pas du quotidien un simple niveau d'expérience flou. La résistance qu'oppose le quotidien à toute forme signale « son ouverture vers l'horizon plus vaste des réalisations humaines, et donc vers la possibilité d'un avenir différent »[1140]. L'indétermination permet d'ouvrir le champ des possibles ; l'action furtive s'en empare, puise en lui sa force subversive et participe à élargir l'horizon d'un avenir potentiel.

[1137] *Ibid.*, p. 365.

[1138] *Ibid.*

[1139] SHERINGHAM, Michael, *Traversées du quotidien. Des surréalistes aux postmodernes*, (2006), trad. M. Heck et J.-M. Hostiou, PUF, Paris, 2013.

[1140] *Ibid.*, p. 30.

Conclusion

L'action furtive, construite entre diffusion et concentration du moi, entre élaboration d'une individualité et oubli de soi, est hautement paradoxale. Un des aspects les plus contradictoires est bien entendu son devenir œuvre. L'artiste qui agit en secret se trouve devant un choix cornélien : doit-il ou non révéler son action furtive ? Doit-il la diffuser ou la garder sienne ? Baudelaire avait projeté d'écrire un roman basé sur ce choix ; il mettait en avant le changement de pouvoir qui s'opérait dans le cas de la révélation. Si ne pas révéler l'action furtive équivaut à lui refuser un statut public et toute reconnaissance, la divulguer contraint l'artiste à ne plus en avoir la maîtrise totale. Les instances du champ de l'art se chargeront de légitimer l'action furtive en tant qu'œuvre, au travers de ses publications, et d'y porter crédit. Elles décideront de la visibilité à lui donner. Sans diffusion dans ce champ, l'action furtive ne peut-être reconnue comme œuvre. Aussi faut-il distinguer l'action furtive de l'œuvre d'art ; l'action n'atteint le statut d'œuvre qu'au travers de ses modes de révélations, légitimés dans le champ de l'art.

Les artistes ont envisagé de multiples façons de publier leur acte furtif, tentant de résoudre chacun à leur manière la problématique fondamentale de la reconnaissance artistique, sans contredire les présupposés de l'action. Néanmoins, dès lors que l'acte est rendu public, il n'est plus furtif… L'ancien poète Vito Acconci a envoyé des lettres à des personnalités du monde de l'art et effectue ainsi une boucle, des mots à l'action pour retourner aux mots. Pour mieux quitter sa carrière de poète et répondre aux demandes de sa galeriste, mais surtout pour exister dans le champ de l'art, il réalise, en 1970, une série de photos le représentant en train de suivre quelqu'un. Ces images ont été réutilisées dans des ensembles formés de textes et d'images qui explicitent clairement l'activité réalisée. L'artiste ne cesse depuis de retravailler ce qu'il considère comme une documentation du processus artistique. Destinée à publier l'action furtive, elle légitime l'action comme œuvre et remet en question le caractère furtif de l'acte. Aujourd'hui, ces différentes médiations sont conservées et exposées – souvent comme des œuvres – sur les murs de grandes institutions. Elles paraissent se substituer totalement à l'activité à laquelle elles font référence. Qu'est devenue l'action furtive ? En 2015, John Perreault constate que *Following Piece* n'est aujourd'hui plus un *street work*, du moins pas tel qu'il l'entendait. L'action s'est perdue au profit de photographies et de textes, exposés sur les murs des musées et des galeries, et sa force

corrosive s'en est trouvée nettement diminuée. L'effet de choc de l'action n'a pas la même puissance une fois devenue œuvre.

Divadlo de Jiří Kovanda est un autre exemple d'action furtive qui nous a permis de poser la question de la publication sous un angle quelque peu différent : quand la furtivité est une nécessité absolue, comment le geste peut-il être dévoilé ? Dans le cadre de la Tchécoslovaquie communiste, où tout secret semble impossible, comment révéler l'action furtive et lui donner une existence sociale ? Il est intéressant de constater que la forme de publication est assez semblable à celle créée par Acconci – qui a influencé Kovanda. La question de la réception se pose tout autant que pour son prédécesseur américain. Comment le spectateur interprète-t-il cet ensemble ?

L'action furtive et ce qui lui permet d'être reconnue comme œuvre créent un type de création qui bouleverse tous les présupposés liés aux arts vivants ; il est généralement acquis que ceux-ci n'ont lieu que dans l'« ici et maintenant » de leur exécution et que ce qui lui perdure ne soit que sa documentation. Mais concernant les actions furtives, où se situe l'œuvre ? Kovanda, sans déclarer que l'œuvre se situe dans le geste, ne la place pas non plus dans sa communication ; pour lui, elle est immatérielle et s'accomplit dans sa réception.

> « L'art est immatériel, intangible. Et la documentation, l'exposition, la publicité sont des moyens de communication, des conseils sur la manière de partager. Je dirais même qu'une peinture n'est pas ce qu'il y a sur la toile, mais seulement dans mon œil et mon cœur. »[1141]

Revient au public le rôle d'assigner une signification, d'inscrire l'acte dans une chaîne symbolique, pour faire enfin advenir l'œuvre. La temporalité de celle-ci se déploie ainsi de l'accomplissement de l'acte jusqu'à son dévoilement public. Il n'est pas possible de penser l'action sans sa communication et vice et versa. Le public ne perçoit jamais l'acte artistique mais un « écran » qui lui désigne que quelque chose d'autre a existé ; le spectateur est en retard, il a manqué l'action. Aussi, comment s'élabore la réception de l'action furtive en tant qu'œuvre ?

[1141] (« Art is immaterial, intangible. And documentation, exhibition, publicity are ways of communication, pointers on the way to sharing. I could even say that a painting isn't on the canvas, but only in my eye and heart. »), *ibid.* Nous traduisons.

TROISIÈME PARTIE : LE SPECTATEUR EN RETARD. REMETTRE LE SENS EN MOUVEMENT « APRÈS COUP ». AFFIRMER UNE VALEUR D'EXEMPLARITÉ

« Mais ne nous sommes-nous pas pris nous-mêmes à la prestance du détective amateur, prototype d'un nouveau matamore, encore préservé de l'insipidité du *superman* contemporain ? »[1142]

I. Le Retard du spectateur

En 1957, à l'occasion d'un entretien avec Jean Schuster, Marcel Duchamp assure que « ce sont les REGARDEURS qui font les tableaux »[1143]. Il affirme ici la place fondamentale du public dans la constitution de l'œuvre. La même année, à la Fédération Américaine des Arts à Houston, à l'occasion d'une table ronde[1144] portant sur le processus créatif, il invite plus généralement à penser « le phénomène qui amène le spectateur à réagir devant l'œuvre d'art »[1145]. Son intervention, publiée en anglais dans *Art News*[1146] puis traduite par l'artiste

[1142] LACAN, Jacques, « Séminaire sur *La Lettre volée* », *op. cit.*, p. 17.

[1143] DUCHAMP, Marcel, entretien avec SCHUSTER, Jean, « Marcel Duchamp, vite », *Le Surréalisme, même* n° 2, 1957, repris dans *Duchamp du signe* (…), *op. cit.*, p. 247.

[1144] Qui réunissait Rudolf Arnheim, Gregory Bateson et Willima C. Seitz.

[1145] DUCHAMP, Marcel, « Le Processus créatif », dans *Duchamp du signe*, suivi de *Notes*, Flammarion, Paris, 2008, p. 179-180.

[1146] *Art News*, vol. 56, n° 4, New York, été 1957.

dans le recueil de textes *Duchamp du signe*[1147] paru en 1958, nous aide à penser la question du public des actions furtives devenues œuvres.

Duchamp confère à la relation qui existe entre l'artiste et le spectateur une existence autonome qui échappe à la conscience des protagonistes. L'artiste est un être doté « des attributs d'un médium »[1148] qui n'est pas « pleinement conscient, sur le plan esthétique, de ce qu'il fait ou pourquoi il le fait »[1149] car d'autres éléments qui ne relèvent pas exclusivement de la conscience sont à l'œuvre lorsqu'il crée. Il n'a donc pas la maîtrise totale sur ce qu'il conçoit. Cette différence « entre ce qu'il avait projeté de réaliser et ce qu'il a réalisé »[1150], Duchamp la nomme le « "coefficient d'art" personnel contenu dans l'œuvre »[1151]. Ce coefficient d'art définit de la sorte « le mécanisme subjectif qui produit une œuvre à l'état brut »[1152] – indépendamment d'un jugement qualitatif[1153]. Le créateur du ready-made insiste alors sur la place prépondérante du spectateur au sein du processus créatif : « "l'*art à l'état brut*" […] doit être "*raffiné*" par le spectateur »[1154]. Nous comprenons que l'œuvre connaît deux états successifs : un premier, brut, lorsque l'œuvre est créée et un second, « raffiné », établi lors du jugement porté par le spectateur. À ce dernier revient la responsabilité de « raffiner » l'œuvre, en l'interprétant et en l'évaluant.

> « Somme toute, l'artiste n'est pas seul à accomplir l'acte de création car le spectateur établit le contact de l'œuvre avec le monde extérieur en déchiffrant et en

[1147] DUCHAMP, Marcel, « Le Processus créatif », *op. cit.*, p. 179.

[1148] *Ibid.*, p. 180.

[1149] *Ibid.*

[1150] *Ibid.*

[1150] *Ibid.*

[1151] *Ibid.*

[1152] *Ibid.*

[1153] L'art en effet peut-être « bon, mauvais ou indifférent » (*ibid*), mais il reste de l'art.

[1154] *Ibid.*

interprétant ses qualifications profondes et par là ajoute sa propre contribution au processus créatif. »[1155]

Le spectateur a donc une responsabilité colossale dans l'avènement social de l'œuvre. Duchamp insiste : l'artiste doit « attendre le verdict du spectateur pour que ses déclarations prennent une valeur sociale »[1156]. Sans lui, l'œuvre reste à l'état brut et ne peut entrer en contact avec le monde. Ainsi, l'interprétation et le déchiffrement opérés par le regardeur permettent la « transsubstantiation »[1157], soit littéralement le changement de substance en une autre, ou, selon la théologie catholique, le changement du pain et du vin en corps et sang du Christ. La « matière inerte »[1158] devient enfin œuvre d'art. Duchamp atteste ici d'une pensée radicale : l'artiste n'a de contrôle conscient ni sur son œuvre, ni sur sa réception, tandis que la relation établie entre lui-même et le public possède une forme d'autonomie qui lui échappe et qui est le propre du « processus créatif ».

Malgré les réticences de certains défenseurs d'une esthétique essentialiste, cette déclaration de Duchamp fait aujourd'hui relativement consensus ; l'œuvre est le produit d'une relation avec ses récepteurs. De plus, Duchamp introduit l'idée d'une double temporalité : il différencie l'œuvre avant et après sa réception. Nous avons déjà relevé le paradoxe de l'action furtive et avons formulé sa contradiction dans une forme de simultanéité. La réflexion de Duchamp nous permet d'apporter une dimension temporelle fondamentale dans le devenir œuvre de l'action furtive. Nous avons avancé que si l'action reste furtive, elle ne peut être interprétée par un spectateur et prétendre à une valeur sociale. Bien sûr, lorsqu'elle s'accomplit, elle est en contact avec le monde extérieur. Cependant, elle n'est pas pour autant « raffinée » par un public qui permet l'advenue du processus créatif. L'action furtive, lorsqu'elle s'accomplit, reste à l'état brut. Afin d'être interprétée et déchiffrée, elle est rendue publique dans un second temps et dans un cadre artistique. L'œuvre furtive comprend deux états successifs : son effectuation brute, dans la foule, et son devenir œuvre, « raffiné » par le spectateur.

[1155] *Ibid.*, p. 181.

[1156] *Ibid.*, p. 179.

[1157] *Ibid.*

[1158] *Ibid.*, p. 180.

Nous avons jusque là noté de multiples correspondances esthétiques entres les divers gestes furtifs – inaperçus, ordinaires, placés dans la rue et sans spectateur. Nous avons également relevé quelques exemples de publications de ces gestes et analysé la dialectique entre présence et absence. Étudions à présent la relation qui s'établit avec les spectateurs. Quel est, pour reprendre les termes de Duchamp, « le phénomène qui amène le spectateur à réagir »[1159] ? Nous avons avancé avec Lacan que l'acte dans la rue s'assimile à la *tuchè*. Rencontre faite par hasard, l'action est en souffrance, en attente de sens. Elle est l'art « à l'état brut », le coefficient d'art personnel en attente d'être « *raffiné* ». Le public fait face à des béances, des symboles d'une absence, qui fonctionnent comme écrans, cachant l'action et la désignant à la fois. Comment le spectateur peut-il effectuer le travail de transposition du sens pour saisir ce qui se joue dans les publications ? Et que se passe-t-il lorsqu'il a restitué les signes qui lui sont montrés dans un système qui leur donne du sens ? Enfin, si c'est le spectateur qui fait l'œuvre, que fait l'action furtive au spectateur ?

A/ Faire surgir le passé dans le présent de la réception

a) Faire signe à la façon de l'indice peircien

Dans un premier temps, cherchons à saisir la relation qui s'instaure entre la publication de l'action et le spectateur. Comment s'opère le phénomène de « transsubstantiation » relevé par Duchamp ? Est-ce que l'acte anodin, communiqué, peut devenir œuvre ? Nous l'avons décrit précédemment, les images, textes et autres éléments créés par les artistes en relation avec leur acte furtif permettent de révéler le geste réalisé. Partiaux et partiels, ces éléments indiquent que l'essentiel est ailleurs. Comment définir la relation instaurée avec le spectateur ? Puisque nous nous sommes jusque-là plus particulièrement arrêtés sur l'exemple historique *Following Piece*, attardons-nous à nouveau sur le mode de réception de cette œuvre. La diversité de format et de modes opératoires de celle-ci nous permet en effet de tenter une définition du devenir œuvre de l'action furtive en général. Vito Acconci a envoyé

[1159] *Ibid.*, p. 188.

des comptes rendus de ses filatures, adressés de façon confidentielle à des personnalités choisies pour leur image publique, puis a créé des photographies, textes et panneaux, destinés à être exposés ou publiés. Ces éléments étendent l'espace et le temps de l'acte furtif et lui permettent de rencontrer un public. Ils s'inscrivent dans une triple relation : avec leur contexte de production d'une part, avec ce qu'ils (re)présentent d'autre part et enfin avec leurs récepteurs. La théorie du signe du sémioticien Charles Sanders Peirce nous permet d'en dessiner le fonctionnement.

À la question « qu'est-ce qu'un signe ? », il répond : « un signe ou *representamen*, est quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre »[1160]. Le processus sémiotique est un rapport triadique entre un signe, un objet et un interprétant. Peirce ajoute que le signe « *s'adresse à quelqu'un*, c'est-à-dire crée dans l'esprit de cette personne un signe équivalent »[1161]. Le signe est donc insécable de son adresse ; il crée un autre signe (équivalent ou plus développé) dans l'esprit de la personne. Ce signe créé, Peirce l'appelle *l'interprétant* du premier signe ; il constitue « le propre résultat signifié d'un signe »[1162], soit le *moment* de la relation signe[1163]. Elément médiateur entre le signe et l'objet, il a la capacité de déclencher un autre interprétant, qui devient signe à son tour et renvoie, grâce à un nouvel interprétant, au même objet que le premier signe et ainsi de suite à l'infini. Comme l'explicite Jean-Philippe Antoine, « [t]out signe en tant qu'il détermine la signification d'un autre signe, devient un interprétant. Tout acte de pensée est un signe, *parce qu'il est de la nature* d'un interprétant »[1164]. Il n'existe pas de signe isolé ; toute pensée appelle une autre pensée qui l'interprète ; nous sommes ainsi sans cesse engagés dans un processus de pensée infini et, comme l'affirme sans détour la sémioticienne Nicole Everaert-Desmedt, « le processus sémiotique est, théoriquement, illimité »[1165]. Toutefois,

[1160] PEIRCE, Charles Sanders, *Écrits sur le signe*, rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle, Paris, Editions du Seuil, 1978, p. 140 (2.247).

[1161] *Ibid.* (2.247).

[1162] *Ibid*., p. 128 (5.473).

[1163] Voir ANTOINE, Jean-Philippe, *La Traversée du XX*^{ème} siècle (…), *op. cit.*, p. 38.

[1164] *Ibid.*

[1165] EVERAERT-DESMEDT, Nicole, *Le Processus interprétatif ; introduction à la sémiotique de Ch. S. Peirce*, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1990, p. 42.

note-elle, « dans la pratique […] il est court-circuité par l'habitude »[1166] que Peirce nomme l'*interprétant logique final*[1167]. Lorsqu'Acconci suit des passants dans les rues de New York en ce mois d'octobre 1969, son action a été perçue par les citadins comme une activité banale de déplacement dans la ville. La signification attribuée à ce geste était celle engagée par l'habitude : les passants, coutumiers d'attribuer telle signification à tel signe dans tel contexte, n'ont pas été surpris de voir un homme marcher dans la rue. Règle générale, l'habitude fige le sens donné à telle chose. Elle endigue le renvoi infini d'un signe à un autre.

Le sens (caché) de l'acte artistique d'Acconci nécessite d'être dévoilé pour exister ; l'action doit quitter l'ordre instauré pour communiquer la nature de sa filature – et la filature elle-même. Pour que le « phénomène de transmutation » ait lieu, quoi de plus évident que de s'adresser directement à des personnalités du monde de l'art, en leur envoyant une lettre personnellement ? Acconci élargit ensuite son public en éditant les photographies accompagnées de texte et en exposant les comptes rendus et les images dans un contexte artistique. Les formes ainsi constituées communiquent à l'esprit du spectateur les filatures et, prenant place dans un contexte apte à les recevoir, permettent au sens artistique d'advenir. Ainsi l'ensemble fait-il apparaître la filature comme un acte potentiellement esthétique. Heureux hasard ou construction délibérée, nous pouvons lire sur l'enseigne d'un magasin visible sur la quatrième photographie de *Following Piece* « SIGNS ». L'artiste démontre-t-il à travers cette image sa façon de « faire signe » et d'entrer en relation avec le spectateur ?

La discipline inventée par Peirce se donne pour tâche de décrire l'« apparition » sémiotique, grâce à une division du signe en icône, indice et symbole. L'icône est un « signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote simplement en vertu des caractéristiques qu'il possède, que

[1166] *Ibid.*

[1167] En 1906, Peirce multiplie les classifications afin de créer une terminologie rigoureuse de l'interprétant. Dans un premier temps, il distingue l'interprétant immédiat, l'interprétant dynamique et l'interprétant final ; dans un second temps, il les classe selon les « effets signifiés propres des signes » [PEIRCE, Charles Sanders, *op. cit.*, p. 130 (5.473)]. Le premier effet se rattache au sentiment que le signe produit : « l'interprétant affectif ». Si ce dernier produit un nouvel effet signifié propre, alors il va requérir un effort physique ou mental. Cet effort constitue la seconde catégorie des interprétants, que Peirce appelle l'interprétant énergétique. Celui-ci ne peut être « la signification d'un concept intellectuel » puisque « le concept a une nature générale » alors que l'effort est « un acte singulier » [*Ibid.*, p. 130 (5.473)]. Au contraire, l'*interprétant logique* (qui est l'interprétant final de la première catégorie) est un effet qui peut être une pensée, un signe mental et qui se rattache aux « concepts et autres choses du même genre » [*Ibid.*, p. 132 (5.482)].

cet objet existe réellement ou non »[1168], pourvu qu'il ressemble à cette chose et soit utilisé comme signe de cette chose. Par exemple, la photographie de l'artiste en action « ressemble » à *Following Piece* mais ne recueille et ne retransmet qu'un enregistrement de ce réel ; il y a ici une fracture essentielle entre l'action et sa restitution (d'ailleurs complétée par le texte dans le panneau conservé au MoMA). Au contraire, l'indice « renvoie à l'objet qu'il dénote parce qu'il est réellement affecté par cet objet »[1169]. Ce lien physique à son objet fait l'indice. Ce rapport se pose avec une acuité plus nette dans le cas de la photographie analogique et repose principalement sur la conscience que le spectateur a du processus de production de l'image : grâce à ses procédés chimiques et à l'action de la lumière, l'appareil photographique imprime une image du réel sur le papier photosensible[1170]. Empreinte de la réalité pour son récepteur, bien que non directe au sens où elle ne touche pas l'objet réel, la photographie cumule de la sorte les pouvoirs de l'indice et ceux de l'icône. Nous pouvons penser également que *Following Piece* a une dimension symbolique. En effet, photographies et textes peuvent être lus comme des invitations à agir[1171]. Enfin, concernant le panneau du MoMA, l'écriture manuscrite qui couvre les 23 fiches entretient avec son auteur une relation de nature indicielle, induite par la contiguïté entre les lettres et la main qui les a tracées, tandis que l'alphabet utilisé, de même que les termes employés, sont de l'ordre du symbole[1172]. En relation avec ce qu'il représente et avec leur récepteur, l'ensemble des éléments créé par Acconci cumule les trois modes de signification (icône, indice, symbole) – cumul propre à tout signe. Ces modes n'ont, selon Peirce, pas d'existence séparée et ne s'accomplissent que dans l'activité de relations qu'ils entretiennent les uns avec les autres. Cette triade inséparable constitue ainsi la « condition d'une pensée de l'émergence du sens *dans ce qui apparaît* »[1173] soit, concernant *Following Piece*, la survenue d'une pensée critique sur l'action. Grâce aux éléments décrits,

[1168] *Ibid.*, p. 140 (2.247).

[1169] *Ibid.*

[1170] Voir à ce sujet SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'Image précaire, du dispositif photographique*, Paris, Editions du Seuil, 1987.

[1171] Nous y revenons p. 453.

[1172] Discriminatoire, le symbole nécessite une « activité préalable de l'esprit » puisqu'« il renvoie à l'objet qu'il dénote en vertu d'une loi ». PEIRCE, Charles Sanders, *op. cit.*, p. 140 (2.249). Le choix d'un mot exclut tous les autres mots possibles.

[1173] ANTOINE, Jean-Philippe, *La Traversée du XX*^{ème} *siècle* (…), *op. cit.*, p. 34.

l'action furtive est alors envisagée comme proposition artistique par le public d'une exposition – ou le lecteur d'un ouvrage.

Le sens fait son apparition d'une façon singulière : lettres, comptes rendus, photographies, panneaux, en révélant la filature, permettent de réévaluer le passé. Ils orientent la perception de l'œuvre à rebours, rétrospectivement, tout en agissant dans le présent du récepteur. Ce fonctionnement temporel particulier, cette irruption du passé dans le présent, est significatif de la dimension existentielle de l'*indice.* Peirce relève en effet que les trois modes de la signification se manifestent selon trois temporalités distinctes[1174]. Or l'indice, en connexion physique avec son objet, induit « l'idée d'un signe né directement des objets et *parmi* les objets »[1175]. Cela suppose qu'il désigne son objet comme quelque chose « qui était *déjà là avant qu'on le remarque* »[1176], qui existait *avant même* la découverte de la relation par l'esprit. L'esprit « se contenterait de prendre note *après coup* du fait que le réel signifie »[1177]. Par analogie, nous pouvons comparer cet *après coup* avec la réception du dispositif de *Following Piece* et de l'action furtive en général, par ses destinataires : le passé de l'action surgit dans le présent de la réception, comme « quelque chose » qui préexistait à son accueil.

Jean-Philippe Antoine insiste sur le fait que l'indice est la *trace* de l'exercice de forces qui permet « la jonction entre deux positions de l'expérience »[1178]. Ce travail, Peirce le nomme « connexion dynamique » :

> « L'indice renvoie à son objet [...] parce qu'il est en *connexion dynamique* (y compris spatiale) et avec l'objet individuel d'une part et avec les sens ou la mémoire de la personne pour laquelle il sert de signe d'autre part »[1179].

[1174] Comme l'explicite Antoine dans le prologue de son ouvrage consacré à l'artiste Joseph Beuys, l'icône s'inscrit dans le présent : la ressemblance se découvre instantanément, que l'objet existe ou non. Le symbole, lui, déploie un futur indéfini : la loi a valeur de prédiction. Voir *ibid.*

[1175] *Ibid.,* p. 44.

[1176] *Ibid.,* p. 41.

[1177] *Ibid.*, p. 44.

[1178] PEIRCE, Charles Sanders, *op. cit.,* p. 154.

[1179] *Ibid.,* p. 158.

L'indice s'affirme comme l'enregistrement de cette connexion, soit dans notre cas celle de l'acte de l'artiste dans les rues de New York avec sa réception par un spectateur dans le contexte de l'art.

Nous pouvons de la sorte saisir le système relationnel dans lequel s'inscrivent les divers éléments créés par Acconci – et les artistes qui accomplissent des actions furtives. Les publications, réellement affectées par l'action, qui en déterminent l'existence, renvoient à leur objet comme à ce qu'elles ne sont pas, mais également comme à ce qui préexiste à la perception du spectateur. Traces de la connexion entre l'action furtive et le spectateur, cet ensemble permet de faire advenir le sens artistique. Si le passant qui croise Acconci en action dans les rues de New York interprète le geste selon l'habitude et n'est pas touché par ce qu'il perçoit, son expérience se conçoit tout autrement face à un dispositif qui fonctionne comme l'indice[1180]. Il doit adhérer à la proposition artistique. Par une sorte de pression, l'action furtive rencontre ainsi son récepteur, « *après coup* », et insiste dans son présent, pour apparaître comme œuvre. Nous percevons alors un mode structurel propre à l'action furtive : l'œuvre se déploie de l'action dans l'espace public jusqu'à sa révélation auprès d'un public de l'art.

[1180] La critique d'art américaine Rosalind Krauss, dans son texte de 1977 « Notes on the Index : Seventies Art in America » (KRAUSS, Rosalind, « Notes sur l'index », dans *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, trad. J.-P. Criqui, Macula, Paris, 1993), formule l'index comme le principe théorique qui engloberait l'ensemble de la production des années 1970. Selon elle en effet, il n'est pas possible de parler de « style » ; elle propose alors de faire de l'ordre sémiotique de l'indice une manière de définir les productions de la décennie. Les œuvres, à l'instar d'une trace de pas dans la neige, trouvent leur sens à travers un rapport direct avec leur référent. L'indice se trouverait fondé dans la présence des corps ou des lieux. Les découpes opérées par Gordon Matta-Clark dans des bâtiments abandonnés ou les moulages de corps réalisés par Bruce Nauman sont des exemples d'un marquage indiciel dans la création. « Partout où s'observe l'art des années 1970, on trouve des exemples de cette connexion. » (*ibid.*,p. 76). Krauss a fait de la présence accrue de la photographie « combinée aux caractères explicites de l'index » (*ibid.*) l'un des symptômes récurrent de l'art de cette décennie, qu'elle interprète comme la conséquence d'un « trauma de la signification », engendré par le minimalisme et la prépondérance du photographique dans une société sérielle. Hal Foster critique quelque peu cette théorie, qui ne s'arrête qu'à la logique structurelle des œuvres. Selon lui, « la mutation vers les marques indicielles de la présence a été déclenchée par une crise dans la représentation » ; la crise a été d'une part locale, avec le Pop Art et l'art conceptuel, et d'autre part générale, déclenchée par « la réification et la fragmentation du signe […] et dont l'art indiciel n'est qu'une réponse parmi d'autres. », FOSTER, Hal, « La Passion du signe », dans *Le Retour du réel* (…), *op. cit*., p. 115. De plus, Krauss ignore les dimensions iconiques et symboliques des œuvres décrites, alors que tout signe cumule les trois modes de significations.

b) Ordonner « *après coup* » le réseau de signifiés

Le sens de l'action furtive apparaît de façon rétroactive ; elle est rendue intelligible *après coup*. L'*après coup* est un concept psychanalytique développé par Lacan à la suite de Freud, qui l'avait employé en 1896 (« *nachträglichkeit* ») pour désigner le remaniement par le psychisme d'événements passés. En 1953, Lacan traduit ce terme allemand par « *après coup* » afin de le réutiliser dans le cadre de sa théorie sur le signifiant mais aussi dans sa conception de la cure psychanalytique fondée sur le « temps pour comprendre »[1181]. Il reprend en outre la conception saussurienne du signe linguistique et la modifie pour démontrer comment les événements traumatiques se voient attribuer une signification nouvelle dans un contexte historique et subjectif postérieur. Dans la linguistique structurale, la « chaîne signifiante » tire sa valeur opératoire de la notion de coupure. Saussure l'explicite en ces termes :

> « La Langue est […] comparable à une feuille de papier : la pensée est le recto et le son le verso ; on ne peut découper le recto sans découper en même temps le verso ; de même dans la langue on ne saurait isoler le son de la pensée, ni la pensée du son. »[1182]

Toute délimitation introduite sur le versant de la pensée implique donc une délimitation dans la chaîne des sons, qui produit le signe linguistique associant signifiant et signifié. Le signifiant naît ainsi de la coupure qui l'associe à un concept. Lacan a modifié, on l'a vu[1183], cette conception saussurienne en introduisant des apports fondés sur son approche de l'inconscient : il met l'accent sur la primauté du signifiant sur le signifié et inverse ainsi l'algorithme saussurien. De plus, il ne souscrit pas directement à l'idée de coupure saussurienne car il reconnaît un flux de signifiants et de signifiés. Pour lui, la « coupure » n'est pas ce qui unit le signifiant au signifié tout en les déterminant. Il insiste plutôt sur une nouvelle délimitation qui permet d'arrêter le glissement de la signification grâce à un nouveau concept : le point de capiton. En tapisserie, capitonner revient à garnir un objet (souvent un

[1181] PLON, Michel, et ROUDINESCO, Elisabeth, « *Après Coup* », dans *op. cit.*, p. 57

[1182] SAUSSURE, Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, *op. cit.*, p. 157.

[1183] Voir l'algorithme fondateur de la discipline linguistique selon Lacan p. 358.

siège) en mettant de la bourre et en piquant de place en place ; ces points permettent le maintien de la garniture. Lacan utilise la métaphore du point de capiton pour désigner l'opération qui arrête « le glissement […] indéfini de la signification »[1184]. En effet, le rapport du signifiant au signifié est toujours fluide. Le point de capiton, représenté sur le schéma ci-dessous ($Δ), va alors crocheter en deux points la chaîne signifiante (SS').

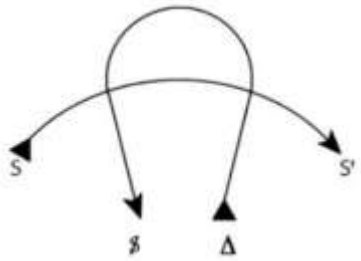


Schéma du point de capiton lacanien

Lacan est proche ici de la « coupure » telle qu'entendue par Saussure, mais, chez le linguiste suisse, elle est une série de césures simultanées qui déterminent les unités de la signification. Le psychanalyste français suppose lui que la délimitation de la signification s'étend à l'ensemble de la séquence parlée.

> « Ce point de capiton, trouvez en la fonction diachronique dans la phrase, pour autant qu'elle ne boucle sa signification qu'avec son dernier terme, chaque terme étant anticipé dans la construction de tous les autres, et inversement scellant leur sens par son effet rétroactif. »[1185]

Lacan fait explicitement référence à la « valeur du signe » saussurienne : chaque terme a sa valeur en opposition avec tous les autres termes et ne voit advenir sa signification qu'à la fin de l'articulation signifiante. Cela lui permet de mettre l'accent sur *l'après coup* : la signification n'apparaît qu'au bout de l'articulation signifiante elle-même. Le signe fait sens rétroactivement. Voici pourquoi dans son schéma, le vecteur $Δ est rétrograde par rapport au vecteur SS'. Ainsi que l'explicite très clairement le psychanalyste Joël Dor, « […] c'est dans

[1184] LACAN, Jacques, « Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien », dans *Écrits*, *op. cit.*, p. 805.

[1185] *Ibid.*

la dimension de l'*après coup* que le *point de capiton* arrête le glissement de la signification »[1186]. Le point de capiton découpe la signification en ordonnant, *après coup*, le réseau de signifiés.

N'est-ce pas là ce qui est à l'œuvre dans l'action furtive ? La publication du geste auprès d'un public de l'art fonctionne à la façon du point de capiton lacanien. Si auparavant l'action furtive était « brute », en attente de sens, les photographies, textes ou vidéos présentés au public permettent au spectateur de réévaluer le passé, de crocheter la chaîne signifiante et d'offrir une signification à l'action furtive – enfin raffinée.

B/ Une Position dialogique

L'artiste en train de réaliser une action furtive n'est jamais dans une position démonstrative et les éléments permettant de faire advenir l'action comme œuvre sont, nous l'avons dit, les indices d'une absence. Ils permettent de rendre l'action publique *a posteriori,* lorsqu'elle est passée. Aussi pouvons-nous avancer que le public, lorsqu'il perçoit l'action, est *en retard.* Il l'a manquée.

a) Un Enjeu esthétique ; le retard duchampien

Cette question du retard fait écho à l'œuvre de Duchamp qui est, selon Hal Foster, placée sous la loi de « l'action différée »[1187]. L'œuvre *La Mariée mise à nue par ses célibataires, même* (aussi nommée le *Grand Verre*) est d'ailleurs appelée par Duchamp

[1186] DOR, Joël, *Introduction à la lecture de Lacan. L'inconscient structuré comme un langage. La structure du sujet* (1985), éd. Denoël, 2002, p. 51.

[1187] FOSTER, Hal, « Qui a peur de la néo-avant-garde ? », *op. cit*., p. 59.

« retard en verre »[1188]. Dans des notes rédigées entre 1912 et 1915 et regroupées dans la « boîte verte », confectionnée en 1934[1189], nous pouvons lire :

> « Retard en verre
>
> Employer "retard" au lieu de tableau ou peinture ; tableau sur verre devient retard en verre – mais retard en verre ne veut pas dire tableau sur verre. –
>
> C'est simplement un moyen d'arriver à ne plus considérer que la chose en question est un tableau – en faire un retard dans tout le général possible, pas dans les différents sens dans lesquels retard peut être pris, mais plutôt dans leur réunion indécise. "Retard" – un retard en verre, comme on dirait un poème en prose ou un crachoir en argent. »[1190]

Difficile de statuer précisément sur le retard tel qu'exprimé par Duchamp ; l'artiste entend réunir les différents sens de ce terme et ce, de façon indécise. Il ne souhaite pas prendre de décision ni fixer le sens, mais au contraire l'embrasser dans toute sa pluralité. Plus tard, dans un entretien avec Pierre Cabanne, Duchamp justifie l'utilisation de cette expression « retard en verre » uniquement par la poésie des mots, sans pouvoir se l'expliquer lui-même, si ce n'est la perspective d'éviter de parler de tableau, de dessin ou de chose dessinée sur verre[1191]. Aussi pouvons-nous comprendre qu'il n'abandonne pas l'œuvre, mais qu'il la met en retard. Duchamp ne terminera d'ailleurs jamais le *Grand Verre*. En 1923, il met la dernière touche à cette œuvre à jamais inachevée ; peinture comme peintre sont en retard.

[1188] DUCHAMP, Marcel, « La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (la Boîte verte) », dans *Duchamp du signe* (…), *op. cit.*, p. 63.

[1189] La *Boîte verte* a été tirée à trois-cents exemplaires. Elle contient les reproductions des différentes études pour le grand verre, ainsi qu'une cinquantaine de feuilles multicolores sur lesquelles sont reproduites les notes prises par Duchamp durant son travail préparatoire.

[1190] DUCHAMP, Marcel, « La Mariée mise à nu (…) », *op. cit.*, p. 63.

[1191] « C'était le côté poétique des mots qui me plaisait. Je voulais donner à "retard" un sens poétique que je ne pouvais même pas expliquer. C'est pour éviter de dire un tableau en verre, un dessin en verre, une chose dessinée sur verre, comprenez-vous ? », Id., *Marcel Duchamp, Ingénieur du temps perdu (entretien avec Pierre Cabanne, 1966)*, Belfond, Paris, 1976, p. 67.

Au-delà du « retard en verre », il semble que le délai soit un enjeu esthétique chez Marcel Duchamp. L'historien de l'art français Thierry Davila, dans son ouvrage consacré à la notion d'inframince, relève que « […] les retards qui peuplent le travail de Duchamp sont de deux ordres »[1192]. Le premier est le nombre d'années de fabrication nécessaire à ses œuvres : huit années pour *Le Grand verre*, sans compter la préparation et les recherches préalables, quatre années pour créer les documents en vue de réaliser la *Boîte verte* (1934), vingt années pour son œuvre finale, *Étant donnés 1) La chute d'eau, 2) Le gaz d'éclairage* (1966)… Le second est le retard dans l'exposition du travail, une fois celui-ci terminé. Il peut être involontaire, imposé par les circonstances, ou bien décidé par Duchamp lui-même. Selon Davila, le premier retard d'exposition est celui du *Nu descendant un escalier*. Peint en 1912 et refusé en mars de la même année par le Salon des Indépendants, il est montré un mois plus tard à la galerie Dalmau à Barcelone, au sein de l'exposition « Exposició d'Art Cubista », puis en octobre au Salon de la Section d'or, mais ne suscite à cette occasion aucun intérêt en particulier. Ce n'est que lors de sa présentation à l'Armory Show à New York en 1913 que la peinture fait scandale – ce qui représente, pour Davila, « la vraie apparition publique du *Nu* »[1193]. Duchamp en retire une grande renommée ; les gens font la queue pour entrer dans la salle où le tableau est présenté. Mais les résonances de ce scandale dans l'histoire de la peinture américaine ne se sont ressenties, d'après Duchamp, que quarante ans plus tard. En 1955, dans un entretien avec James Johnson Sweeney, directeur du musée Salomon R. Guggenheim à New York, l'artiste insiste sur le décalage entre l'exposition de l'œuvre et sa postérité.

> « J.J.S. : Et ce fut un événement dans l'histoire de la peinture américaine.
>
> M.D. : C'est ce qu'on dit aujourd'hui. Mais il nous a fallu quarante ans de recul pour en prendre conscience. Sur le moment, cela n'aurait pu être qu'une explosion, une semaine ou deux de scandale et puis plus rien… mais je ne pouvais me contenter de si peu. »[1194]

[1192] DAVILA, Thierry, *De l'Inframince, Brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*, éd. du regard, Paris, 2010, p. 93.

[1193] *Ibid.*, p. 94.

[1194] DUCHAMP, Marcel, « Entretien avec James Johnson Sweeney », dans *Duchamp du signe*, *op. cit.*, p. 173.

La réception s'est donc faite très en retard ; le public n'a pris conscience de l'importance de ce tableau qu'*a posteriori*. Les ready-mades[1195], réalisés au début du XXème siècle, sont également restés majoritairement confidentiels avant la seconde moitié du siècle. Ainsi que le souligne Jean-Philippe Antoine, « […] plusieurs années durant les ready-mades demeureront des "objets privés" : meublant l'appartement de l'artiste, ils configurent son environnement, mais n'ont pas de destination publique immédiate »[1196]. Le meilleur exemple en est peut-être *Trébuchet* (1917). Cette œuvre est une patère qui traînait dans l'atelier de Duchamp et sur laquelle l'artiste butait régulièrement. Un jour, il décide de la clouer au sol. Elle y demeure et reste confidentielle jusqu'à sa réédition (sous la direction de Duchamp et à huit exemplaires) en 1964 par la galerie milanaise Schwartz. Par ailleurs, bien que le premier ready-made soit créé en 1913 (*Roue de bicyclette*), ce n'est que trois ans plus tard que Duchamp en expose deux, non identifiés, à la galerie Bourgeois à New York, dans une exposition collective intitulée « Exhibition of Modern Art ». Présentés dans le vestiaire à l'entrée, voire cachés dans le porte-parapluies (les versions divergent), ils sont passés totalement inaperçus. Il est particulièrement paradoxal de la part de celui qui affirme plus tard que « les deux pôles de toute création d'ordre artistique » sont « d'un côté l'artiste, de l'autre le spectateur »[1197] d'avoir soutiré ses créations à la visibilité d'un public. Duchamp avait-il délibérément souhaité instaurer un délai au sein de la relation entre l'artiste et le spectateur ?

La première présentation attestée de *La Roue de bicyclette* date de 1951. Le « ready-made aidé » a été montré à l'occasion de l'exposition « Climax in 20th Century Art : 1913-1951 » qui s'est tenue à la galerie new-yorkaise Sidney Janis. Ce n'est d'ailleurs pas l'original (si tant est que l'on puisse utiliser ce terme pour un ready-made) qui a été montré mais sa réplique puisque Jeanne, la sœur de Duchamp, avait jeté roue et tabouret en nettoyant l'atelier de l'artiste parti aux États-Unis. Le *Porte-bouteilles* a subi le même sort ; choisi comme ready-made en 1914, c'est la « réplique » du ready-made qui est montrée en 1936 à Paris dans

[1195] Le terme ready-made aurait été utilisé pour la première fois par Duchamp en 1915 lorsqu'il présente *In Advance of the Broken Arm* à des amis, mais son attestation écrite date du 15 janvier 1916, dans une lettre à sa sœur Suzanne où il lui demande de réaliser un ready-made. Ce terme désigne un objet manufacturé choisis par l'artiste, qu'il prive de sa fonction utilitaire, signe souvent, annote, manipule légèrement (il peut être retourné par exemple) et enfin désigne comme œuvre.

[1196] ANTOINE, Jean-Philippe, « Une Expérience démocratique de l'art ? De Duchamp à Beuys », *Le Débat*, n° 98, Paris, 1998, p. 32.

[1197] DUCHAMP, Marcel, « Le Processus créatif », *op. cit.*, p. 179.

l'« Exposition surréaliste d'objets » à la galerie Charles Raton. Enfin, *Fountain* est peut-être le meilleur exemple du délai instauré entre la création de l'œuvre et sa réception par un public. L'urinoir, retourné et signé du pseudonyme R. Mutt, est présenté l'année de sa création à la Society of Independant Artists (dont Duchamp faisait partie) dans le but d'être exposé au Grand Central Palace de New York en avril 1917. Tout artiste pouvait exposer l'œuvre de son choix – du moment qu'il payait les frais d'inscription, de six dollars. Il ne devait donc pas y avoir de refusé parmi les artistes pour des raisons esthétiques. Mais, à l'encontre même du principe de fonctionnement de la Société, *Fountain* n'est pas montrée, sous pretexte que « sa place n'est pas dans une exposition d'art et que ce n'est pas une œuvre d'art, selon quelque définition que ce soit »[1198]. Elle est cachée derrière une cloison et ne figure pas au catalogue de l'exposition. Le public n'en prend connaissance qu'à travers sa reproduction photographique, faite par Alfred Stieglitz à la demande de Duchamp et publiée la même année que le refus dans le second numéro de la revue satirique *The Blind Man* (fondée par Duchamp et ses amis Henri-Pierre Roché et Béatrice Hood). Ce document est la seule trace de l'objet refusé par les Indépendants. *Fontain* est montré pour la première en 1950 lors de l'exposition « Challenge and Defy » à la galerie Sidney Janis, à New York. Entre-temps, l'urinoir de 1917 avait disparu ; un autre a été acheté aux puces par le galeriste puis exposé. Les ready-mades n'ont bénéficié d'une reconnaissance publique que très tardivement et sont restés inconnus durant près de trente ans.

Ce retard dans la réception, Duchamp l'a même provoqué volontairement avec *Étant donnés 1) La chute d'eau, 2) Le gaz d'éclairage*. Cette œuvre est placée dans une pièce étroite et sous éclairée du Musée de Philadelphie. Une vieille porte de grange en bois prise dans un encadrement de brique est percée de deux petits trous situés à hauteur d'œil. Derrière cette porte, un mur de brique, dans lequel une brèche a été faite, laisse entrevoir le corps d'une femme allongée sur une couche de brindilles, nue, les jambes écartées. Elle porte dans sa main gauche une lampe à gaz. L'artiste a travaillé à cette œuvre durant les vingt dernières années de sa vie, tout en faisant transparaître une apparente inactivité, laissant croire qu'il avait renoncé à l'art. Il avait même pris un deuxième atelier pour, dit-il à John Cage, « entrer

[1198] DE DUVE, Thierry, *Résonances du ready-made, Duchamp entre avant-garde et tradition*, éd. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1989, p. 73.

en clandestinité »[1199]. De plus, à la demande de Duchamp, l'œuvre ne devait être rendue publique qu'en 1969, soit trois ans après l'avoir terminée – et un an après sa mort. Si Duchamp n'a pas pu présager la date de sa mort, il a très certainement prévu l'effet rétroactif de ce rendez-vous retardé avec l'œuvre, que souligne Dalia Judovitz :

> « […] dès que l'œuvre fut réassemblée et installée au Musée d'Art de Philadelphie, elle fit l'effet d'une provocation et contraignit les critiques à réévaluer entièrement le corpus de Duchamp »[1200].

Dans le texte déjà cité « Le Processus créatif », Duchamp rappelle que le spectateur « avec le temps, devient la postérité »[1201]. Cette forme de renommée, qui consacre l'œuvre, s'accomplit rétroactivement ; l'avènement du sens ne peut se faire qu'en retard. C'est peut-être cela l'objet des œuvres de Duchamp. L'artiste avait également spécifié que toute reproduction photographique d'*Étant Donnés* (…) serait formellement interdite durant les quinze années qui suivraient sa présentation publique. La postérité de cette installation s'est avant tout construite à partir des récits qui ont été faits de sa rencontre, à l'opposé du régime habituel de visibilité, et empêchant, pour un temps, sa dissémination rétinienne.

Nous l'avons dit, Thierry Davila a perçu deux types de retard dans l'œuvre de Duchamp. Il n'a toutefois pas relevé que les ready-mades sont eux-mêmes des objets déjà *mis en retard* par l'artiste. Avec eux Duchamp ne détourne pas l'objet, il lui ôte sa valeur d'usage. L'objet devient un ready-made suite à la décision de l'artiste. La différence entre l'objet et le ready-made est, pour reprendre un terme duchampien, infra-mince[1202]. Ce qui est présenté

[1199] Id., cité par JUDOVITZ, Dalia, *Déplier Duchamp : passages de l'art* (1995), trad. A. Delahèque, F. Joseph, Presses Universitaires du Septentrion, Lille, 2000, p. 185.

[1200] JUDOVITZ, Dalia, *ibid.*, p. 183.

[1201] DUCHAMP, Marcel, « Le Processus créatif », *op. cit*., p. 179.

[1202] L'infra-mince est un terme inventé par Duchamp suite à sa lecture en 1911 du *Traité élémentaire de géométrie à 4 dimensions* (1903) d'Esprit Pascal Jouffret, et de *La Science et l'hypothèse* d'Henri Poincaré. Il est difficile de résumer cette notion ici, mais l'on peut dire que l'infra-mince se situe dans l'infime différence qui fait apparaître l'écart, les choses inaperçues, et qui ouvre alors une autre expérience possible du réel. Duchamp publie en pleine page et caractères variés, dans le numéro de *View* qui lui est consacré « QUAND LA FUMÉE DE TABAC SENT AUSSI DE LA BOUCHE QUI L'EXHALE, LES DEUX ODEURS S'ÉPOUSENT PAR INFRA-MINCE » (Id., « Texticules », dans *ibid*., p. 247). Aussi, « [c]hercher l'infra-mince c'est donc repérer ce seuil qui rend possible la distinction des choses entre elles, c'est se plonger

serait alors la différence instaurée par le choix de l'artiste. « L'objet s'absente. Ce qui est présent, une différence. »[1203] Retourné, nommé, signé, daté, puis plus tard, exposé, l'urinoir n'est plus un urinoir ; sa fonction est absente. Il faut donc organiser la rencontre entre cette différence et le public ; l'objet, mis en retard, n'est raffiné que bien plus tard – avec délais.

> « En projetant pour un moment ~~proche~~ à venir (tel jour, telle date, telle minute), « d'inscrire un ready made ». – Le ready made pourra être ensuite cherché (avec tous délais).
>
> L'important alors est donc ~~cette~~ cet horlogisme, cet instantané, comme un discours prononcé à l'occasion de n'importe quoi mais à telle heure. C'est une sorte de rendez-vous.
>
> – Inscrire naturellement cette date, heure, minute, sur le ready-made comme renseignements.
>
> Aussi le côté exemplaire du ready made. »[1204]

Ce rendez-vous dont parle Duchamp est peut-être manqué ; le spectateur est en retard. Date, heure, minute sont inscrits sur le ready-made, à entendre comme un instantané. Son appréhension est impossible. Elle ne peut se faire qu'avec ajournement – exactement comme les actions furtives. Duchamp inscrit le retard de la réception dans le ready-made même, qu'il faudra rechercher « avec tous délais ». La réception de l'œuvre, indispensable au processus créatif, est inscrite dans cette manœuvre dilatoire. Elle se fait dans un second temps. Si le regardeur fait le tableau, fait-il aussi le retard ? Pour Thierry de Duve, « […] au regard, Duchamp substitue le *retard* »[1205]. Le regard n'est plus indispensable à la rencontre entre l'œuvre et le spectateur ; par contre, le retard l'est.

---

dans l'exploration des nuances qui constituent le réel […] » (DAVILA, Thierry, *op. cit*., p. 38). C'est ainsi une opération heuristique qui permet de s'ouvrir à une autre qualité du réel.

[1203] RONGIER, Sébastien, « Notes sur le retard. Socrate et deux Marcel (Proust et Duchamp) », dans BRET, Jean-Noël, GUERIN, Michel, JIMENEZ, Marc (sld), *Penser l'Art. Histoire de l'art et esthétique.*, éd. Klincksieck, Paris, 2009, p. 291.

[1204] DUCHAMP, Marcel, « La Mariée mise à nu (…) », *op. cit*., p. 68.

[1205] DE DUVE, Thierry, *op. cit.*, p. 43.

> « En projetant pour tel moment à venir d'inscrire un ready-made et de le chercher ensuite avec *tous délais*, l'auteur place *in advance* l'objet sur la bascule esthétique et le spectateur, qui vient en retard, aura à déterminer son poids. »[1206]

S'organise dès lors un mode de réception de l'œuvre tout à fait singulier. L'objet manufacturé élevé au rang d'œuvre d'art provoque le regardeur, l'intime de prendre une décision esthétique impossible[1207] ; est-ce de l'art ou non ? « Ce choix était fondé sur une réaction d'indifférence visuelle, assortie au même moment à une absence totale de bon ou mauvais goût… »[1208] Le jugement sur le ready-made paraît impossible.

> « [L]e sens de ce jugement esthétique qui en appelle simultanément au oui et au non n'est autre que la flèche du temps et la réaction qui la fait rétroagir sur elle-même, l'intervalle qui rend simultanés la hâte de l'artiste et le retard des regardeurs »[1209].

Cette impossibilité dont parle De Duve, ce oui et non simultanés, engendre une réaction rétroactive qui, dans cet acte de retour, crée un intervalle. Nous retrouvons ici, ainsi que dans la présentation volontairement retardée d'*Étant donnés*, le fonctionnement rétroactif de l'*après coup* lacanien. Le point de capiton vient crocheter en deux points la chaîne signifiante et arrête le glissement de la signification. La réaction du regardeur permet de faire « rétroagir » la flèche du temps ; le passé est réévalué. Ainsi le jugement du spectateur sur le ready-made est « le fait infra-mince d'un intervalle, d'une différence et d'un manque »[1210]. Cet intervalle est celui dessiné par la rétroaction, qui fait se rencontrer la « hâte de l'artiste » et le « retard des regardeurs ». Il ne vient cependant pas combler le manque contenu dans le « "coefficient d'art" personnel »[1211], cette différence entre ce que l'artiste veut réaliser et a

---

[1206] *Ibid.*.

[1207] Voir pour plus de détails voir Id., *Nominalisme pictural, Marcel Duchamp, la peinture et la modernité,* Les éditions de Minuit, Paris, 1984, p. 234.

[1208] DUCHAMP, Marcel, « À Propos des ready-mades », dans *Duchamp du signe*, (…), *op. cit.*, p. 182.

[1209] DE DUVE, Thierry, *op. cit.*, p. 236.

[1210] *Ibid.*, p. 237.

[1211] DUCHAMP, Marcel, « Le Processus créatif », *Duchamp du signe*, (…), *op. cit.*, p. 180

véritablement réalisé. Le chaînon manquant de l'acte de création, cette « coupure qui représente l'impossibilité pour l'artiste d'exprimer complètement son intention »[1212], est pour De Duve la condition même d'un « accès symbolique »[1213] – au sens lacanien du terme[1214]. Cette part d'inexprimé permet la survenue du sens tandis que décider si le ready-made est de l'art revient entièrement au spectateur en dépit de son retard.

Plusieurs délais sont ainsi à l'œuvre chez Duchamp : retard de production, retard de présentation, retard de jugement et retard de l'objet. Ils impliquent une survenue du sens (indécis) de manière rétroactive, comme lorsque le dernier mot de la phrase permet de réévaluer la totalité de celle-ci. La réception de l'action furtive devenue œuvre fonctionne d'après le même axiome et l'on peut lire dans les ready-mades une généalogie dans ce processus.

Dans un premier temps, les gestes repris par les artistes sont mis en retard ; leur utilité leur a été ôtée. Francis Alÿs regarde en l'air, mais il ne regarde rien. La différence entre l'action banale et celle artistique est infra-mince. Réalisés sans spectateur, ces actes instaurent nécessairement un délai entre leur production et leur réception. Choisis pour leur indifférence visuelle, amenés dans le champ de l'art, ils provoquent le regardeur en lui demandant de faire un choix impossible ; se gratter la nuque peut-il être élevé au rang d'œuvre d'art ? Le verdict permet de crocheter le sens, d'en stopper le glissement et d'accomplir le « processus créatif ». Mais ce jugement n'a pas de valeur propre et ne peut être privilégié par rapport à un autre ; il n'est qu'une étape nécessaire du processus, qui est à entendre, selon Jean-Philippe Antoine, en tant que « relation pure ». Celle-ci « a pris le pas sur l'objet, sa réalisation et son interprétation. Ces derniers sont des moments nécessaires, auxquels l'œuvre sert de point d'articulation »[1215]. Antoine insiste sur le fait que la relation entre l'artiste et le spectateur a une existence autonome. Ni l'un ni l'autre n'ont de maîtrise sur elle. Cette relation « définit

[1212] *Ibid*, p. 180.

[1213] DE DUVE, Thierry, *op. cit.*, p. 238.

[1214] Dans l'introduction à son ouvrage *Nominalisme pictural* (…), Thierry De Duve reconnaît sa dépendance aux théories de Jacques Lacan. « Et derrière ces résonances artistiques et théoriques s'entend la voix de Lacan, lui qui, plus que tout autre, a autorisé ce type de lecture et l'a fondé, si ce n'est scientifiquement, du moins épistémologiquement. », *ibid*. p. 20.

[1215] ANTOINE, Jean-Philippe, « Une Expérience démocratique de l'art ? (…), *op. cit.*, p. 40.

une forme propre de sociabilité »[1216] et prend le pas sur l'objet, qui n'est quant à lui qu'un « nœud de pensée »[1217]. Appliquée aux actions furtives devenues œuvres, nous pouvons avancer que les publications sont à percevoir comme ces « nœuds » qui permettent au spectateur de prendre acte de l'existence passée de l'action. Elles donnent à penser, crochètent le sens, définissent une « forme de sociabilité ». La relation avec l'artiste s'établit et le transfert opère, dans une « osmose esthétique »[1218] où le spectateur introduit l'art dans le monde.

b) Une Possibilité de dialogue ; un renversement des normes

Duchamp avait très tôt choisi d'abandonner la qualité « rétinienne » de la peinture au profit d'un art de l'intelligence. « [L]a peinture ne doit pas être exclusivement visuelle ou rétinienne »[1219] dit-il dans un entretien avec James Johnson Sweeney. Elle n'est pas une finalité mais un moyen d'expression qui s'adresse aussi à « notre appétit de compréhension »[1220]. Cette conception de l'art fait d'ailleurs dire au réalisateur Jean-Marie Drot dans son documentaire sur Marcel Duchamp : « [o]n a quand même un peu l'impression en définitive qu'on a commencé ce film avec un peintre et qu'on quitte un philosophe »[1221]. Lorsque l'artiste nomme *Le Grand verre* un « retard en verre », il n'ignore pas que le retard est depuis l'antiquité un enjeu philosophique.

[1216] *Ibid*., p. 39.

[1217] *Ibid*.

[1218] DUCHAMP, Marcel, « Le Processus créatif », *op. cit*., p. 180.

[1219] Id., « Entretien avec James Johnson Sweeny », *op. cit*., p. 177.

[1220] *Ibid*.

[1221] DROT, Jean-Marie, *Jeux d'échecs avec Duchamp*, 1964, [https://www.youtube.com/watch?v=VOhQ1hBUgkw], consulté le 11 juillet 2015.

Gorgias en est peut-être le meilleur exemple. Ce dialogue est écrit par Platon[1222] ; la scène se tient dans la maison de Calliclès, où réside l'hôte de marque Gorgias, rhéteur sicilien. Calliclès a convié des rhéteurs de renom, dont Socrate, à s'entretenir avec ce maître incontesté de la rhétorique. Mais le texte commence d'une singulière façon : Socrate est en retard.

> « Calliclès : C'est le bon moment, Socrate, pour rejoindre le combat, à en croire le dicton !
>
> Socrate : Comment cela ? Arrivons-nous, comme on dit, quand la fête est finie ? Sommes-nous en retard ?
>
> Calliclès : Oui, c'était bien une fête, et rudement élégante. Juste avant que tu n'arrives, Gorgias nous a présenté sa démonstration, plein de belles choses ! »[1223]

Socrate arrive chez Calliclès après l'*epídeixis*, ou « conférence publique », de Gorgias. Il a manqué la démonstration de l'habileté rhétorique du sicilien. Tout le monde s'en désole, sauf lui. Lorsque Calliclès lui propose que Gorgias leur fasse voir sa démonstration, Socrate répond :

> « Mais Gorgias ne voudra-t-il pas discuter avec nous ? Je souhaite lui demander quel est le pouvoir de l'art qu'il exerce, ce qu'il s'engage à faire, ce qu'il enseigne. Le reste, toute sa démonstration, il la fera voir, comme tu dis, une autre fois. »[1224]

Pour Socrate, la prestation rhétorique ne commence qu'avec la première question. Son retard serait-il ainsi la possibilité d'ouvrir la discussion ? Le théoricien français Sébastien Rongier, dans un article dédié à la question du retard[1225], souligne que cette forme d'impolitesse peut être envisagée comme une position philosophique qui permet le dialogue. *Gorgias* ne s'ouvre d'ailleurs pas par hasard sur le retard ; le texte le présente autant comme

[1222] Platon a vécu entre 428 et 348 av. J.C.

[1223] PLATON, *Gorgias*, trad. M. Canto, Flammarion, Paris, 2007, p. 123.

[1224] *Ibid*, p. 124.

[1225] RONGIER, Sébastien, « Notes sur le retard (…) », *op. cit.*, p. 283-293.

méthode que comme enjeu de pensée philosophique et critique. « Le retard socratique prend position pour un espace de dialogue et d'échange contre une place qui l'enfermerait dans la passivité : il veut autre chose que la démonstration. »[1226] Nous l'avons dit, Socrate souhaite discuter ; or le retard permet l'échange, la possibilité de l'entretien dialectique. Ce n'est pas de la rhétorique – que Gorgias critique sévèrement. Pour lui, celle-ci n'est en effet que la tentative de faire passer pour vrai ce qui ne l'est pas ; elle traite indifféremment du bien et du mal tout en étant toujours convaincante, ne se souciant que de l'apparence et du plaisir de l'auditoire. Aussi ne peut-elle en aucun cas participer à la science ; elle est encore moins un art véritable. La philosophe Monique Canto[1227] le souligne, le retard du philosophe ouvre « la possibilité d'un entretien dialectique, c'est-à-dire, d'une recherche méthodique de la vérité »[1228], ce que l'exposé de Gorgias ne permettait pas d'amorcer. Ceci explique pourquoi, durant leur conversation, Gorgias est réticent à poursuivre alors que Socrate insiste. Cela se perçoit lorsque ce dernier exhorte le sicilien à prolonger l'entretien[1229], ou lorsque l'invité d'honneur, pour échapper à la discussion, suppose qu'il serait préférable de demander leur avis aux auditeurs avant de s'étendre[1230].

En ratant la démonstration, Socrate s'inscrit dans un processus dialectique ; le débat et l'échange peuvent commencer lorsque la conférence est terminée. Ceux-ci sont rendus possibles grâce au contretemps qu'il a provoqué sciemment. Rongier va même plus loin en supposant que le retard lui-même serait une façon d'« instaurer d'autres conditions du langage »[1231] ; il permet de déplier le dialogue dans un autre temps, d'en interroger la

[1226] *Ibid.*, p. 284.

[1227] Qui a traduit l'édition de *Gorgias* sur laquelle nous travaillons.

[1228] CANTO, Monique, « Introduction », dans PLATON, *op. cit.*, p. 47.

[1229] Socrate : « Dans ce cas, allons, à ton tour Gorgias ! », dans PLATON, *ibid*, p. 134.

[1230] Ainsi parle Gorgias à Socrate : « Cependant, peut-être nous faut-il songer à connaître l'avis de nos auditeurs. Car, tout à l'heure, avant que vous n'arriviez, j'ai fait entendre à cette assistance une assez longue présentation. Or, si, à présent, nous parlons ensemble, cette discussion, sans doute, nous entraînera trop loin. Nous devons donc connaître l'avis de nos auditeurs, pour ne pas les retenir s'ils ont autre chose à faire. », *ibid.*, p. 148-149.

[1231] RONGIER, Sébastien, *De l'Ironie, Enjeux critiques pour la modernité*, Klincksieck, Paris, 2007, p. 21.

définition, l'usage et la finalité, « et ce, en dehors du langage »[1232]. Le retard s'affirme alors comme potentialité dialectique. La position des individus est quant à elle renversée : Socrate n'est pas là où l'on voudrait qu'il soit, là où il est « attendu ». C'est aussi un bouleversement de la temporalité, « une prédisposition à refuser l'immédiateté »[1233]. Socrate envisage le temps selon la durée nécessaire à l'échange – et non pas mesuré par la clepsydre qui détermine le temps du discours. Le bon entretien dialectique est « celui dont le temps est réglé par le rythme des échanges, par la liberté d'user de tous les détours nécessaires, même s'ils allongent la discussion »[1234]. Arriver en retard est donc un rejet annoncé de l'instantanéité de la démonstration, comme celui de la mesure réglée de la parole. Le délai instaure un trouble dans la mécanique discursive et sociale bien rodée qui avait cours à l'époque. Ce décalage oppose son ambiguïté aux certitudes avancées par Gorgias et permet à Socrate de renverser les règles. Le questionnement et le doute ouvrent un espace de dialogue, au sein duquel le philosophe ne cherche jamais à exposer son savoir. Il soulève plutôt les incertitudes et sème le trouble, en vue de dessiner un chemin vers la vérité qui participerait à transformer l'individu[1235].

Le récepteur de l'action furtive est également en retard. Il a connaissance de l'action après-coup, alors qu'elle est déjà advenue dans la rue. Il rate la « performance » – la démonstration de Gorgias en quelque sorte. Mais une différence le distingue du retard socratique ; le regardeur de l'action furtive devenue œuvre se trouve *malgré lui* dans la position de Socrate. L'artiste fait volontairement « manquer » la prestation en ne situant pas l'action artistique là où elle est attendue, soit, *a priori*, dans les cadres normés de l'art, ni au moment où on l'espère, lorsque le spectateur est présent. Ce n'est pas le spectateur qui souhaite rater la démonstration mais l'artiste qui se démarque par son absence ; il ne convoque pas le spectateur à venir assister à son œuvre mais prévoie les modalités de publication *a posteriori*, exactement comme l'avait fait Marcel Duchamp avec *Étant donnés* par exemple. Malgré cette différence, l'analyse du texte de Platon nous permet d'affirmer que

[1232] *Ibid.*

[1233] Id., « Notes sur le retard. (…) », *op. cit.*, p. 284.

[1234] CANTO, Monique, *op. cit.*, p. 48.

[1235] Le texte de Platon est d'ailleurs ponctué de moments de doutes, comme ici Calliclès : « Je ne sais pas comment tu fais Socrate, pour arriver à chaque fois à retourner sans dessus dessous tout ce qu'on a dit. », PLATON, *op. cit.*, p. 280.

l'artiste qui agit à *contretemps* et *ailleurs* renverse les polarités d'horizon d'attente du spectateur. Ce dernier, au lieu de faire face à un objet démonstratif – comme une peinture qui tenterait de satisfaire son plaisir rétinien – fait face à l'absence. L'absence ouvre indubitablement le dialogue : que s'est-il passé ? Où est l'œuvre ? Quand s'est-elle accomplie ? Dans l'espace urbain lors de l'effectuation du geste, dans sa diffusion ou dans sa réception, lorsqu'elle acquiert un statut symbolique, une signification artistique ? L'artiste se présente par sa propre absence, permettant par là de réévaluer les positions normées du public, de l'artiste et de l'œuvre d'art. Il bouscule les hiérarchies et affirme l'importance fondamentale du spectateur dans l'élaboration de l'œuvre. Le retard est, à l'instar de celui de Socrate dans *Gorgias*, la possibilité de l'échange – s'il n'est pas déjà une forme de dialogue. Il instaure les conditions d'une discussion, ouvre un espace dialogique et poétique au spectateur. Celui-ci, loin d'être passif, obtient une part active dans la construction de l'action furtive devenue œuvre, qui n'est pas rétinienne mais cérébrale et s'adresse à son intelligence.

L'œuvre acquiert de cette façon une valeur sociale ; le public est « dépositaire » de l'action passée. Nous pouvons imaginer qu'une sorte de communauté se crée autour de ce partage, sur laquelle l'œuvre a produit certains effets. « Aussi la communication qui inaugure

le partage a-t-elle pour effet crucial de transformer le secret en un fait social doué de certains effets spécifiques »[1236] – pour reprendre les termes de l'anthropologue Andras Zempléni. Quels sont les « effets spécifiques » de la communication retardée de l'action furtive ? Que produit-elle sur le « groupe » à qui elle est confiée *a posteriori* et qu'elle contribue à constituer ?

[1236] ZEMPLENI, Andras, « Secret et sujétion, Pourquoi ses "informateurs" parlent-ils à l'ethnologue ? », dans *Traverses*, n° 30-31 « Le Secret », *op. cit.*, p. 104.

II. Les Effets de l'action furtive devenue œuvre

A/ Hans-Robert Jauss : considérer l'œuvre selon sa réception

a) Une Réception réflexive et productive

Envisager la communication de l'action furtive comme capable de transformer l'action en un fait social suppose d'entrevoir l'œuvre du point de vue de sa réception et des effets produits, ce que propose Hans-Robert Jauss (1921-1997) dans le champ littéraire. Déjà cité en première partie de notre travail, Jauss est l'un des principaux représentants de ce qui a été appelé l'École de Constance – dénomination extérieure pour un groupe qui n'a jamais cherché l'unité théorique mais se retrouvait toutefois dans une certaine communauté d'intérêts scientifiques, marqués par le contexte de la réforme de l'université allemande dans les années 1960[1237]. Liée au lieu, bien entendu, cette mouvance réunit Jauss, Wolfgang Iser ou Rainer Warning, qui ont en commun une forme de « rupture avec l'esthétique traditionnelle de la *production* ainsi qu'un "changement de paradigme" qui place le *lecteur* au centre de la théorie littéraire »[1238]. En 1978 paraît *Pour une Esthétique de la réception*, traduction française d'un ensemble de textes écrits entre 1972 et 1975, dans lesquels le philosophe allemand s'intéresse à la littérature non pas comme simple produit, mais comme facteur de production de la société. En véhiculant des valeurs d'ordre esthétique, éthique ou social, la littérature contribue, selon lui, à transformer la société. Si l'objet de cet ouvrage est différent de celui que nous nous proposons d'étudier ici, ses raisonnements, transposés à l'action furtive devenue œuvre, nous permettent toutefois de concevoir ses effets sur ses récepteurs. Le lecteur étant au centre de l'étude de Jauss, plaçons le public (d'ailleurs également lecteur pour Kovanda) au cœur de la nôtre.

[1237] L'Université de Constance s'ouvre en 1966.

[1238] KALINOWSKI, Isabelle, « Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception », *Revue Germanique Internationale*, n° 8, 1997, p.151.

Selon Jauss, l'œuvre est à envisager dans une interaction triple : avec le public, avec les œuvres précédentes et enfin avec l'histoire. Jauss refuse d'étudier l'œuvre d'après une approche purement historique : prendre pour point de départ habituel l'auteur et chercher à expliquer ce que celui-ci a créé en fonction de sa biographie, de l'esprit de son temps et de l'influence de la société à son époque – ainsi que nous-mêmes avons pu le faire jusque-là – constitue une erreur. Dans *Literaturgeschichte als Provokation* (1974), il dénonce très directement cette méthodologie :

> « [L]a valeur et le rang d'une œuvre littéraire ne se déduisent ni des circonstances biographiques ou historiques de sa naissance, ni de la seule place qu'elle occupe dans l'évolution d'un genre, mais de critères bien plus difficiles à manier : effet produit, "réception", influence exercée, valeur reconnue par la postérité »[1239].

D'après Jauss, une étude historique de la littérature n'apporte que peu d'enseignement et ne permet pas de tirer d'exemple à suivre. Penser l'œuvre comme le reflet de son temps a pour conséquence de réduire la dimension sociale de celle-ci « à la fonction secondaire de faire simplement *reconnaître* une réalité déjà connue »[1240]. Au contraire, selon lui, l'œuvre a le pouvoir « d'affranchir l'homme des préjugés et des représentations figées liées à sa situation historique et de l'ouvrir à une perception nouvelle du monde »[1241] ; elle est une entité capable de participer à la constitution de la réalité historique. Mais comment étudier un tel caractère révolutionnaire ? Jauss propose de prendre en considération les *effets* de l'œuvre. La fonction de celle-ci n'est pas représentative ou expressive, elle est *productive* et *réceptive*. Le philosophe insiste ainsi sur une réception active de l'œuvre d'art et propose d'étudier le rapport dialogique que celle-ci produit :

> « Dans la triade formée par l'auteur, l'œuvre et le public, celui-ci n'est pas un simple élément passif qui ne ferait que réagir en chaîne ; il développe à son tour une

[1239] JAUSS, Hans Robert, *op. cit.,* p. 26.

[1240] *Ibid.,* p. 41.

[1241] *Ibid.,* p. 42.

énergie qui contribue à faire l'histoire. La vie de l'œuvre littéraire dans l'histoire est inconcevable sans la participation active de ceux auxquels elle est destinée. »[1242]

La réception d'une œuvre n'est pas une chose aisée et inactive ; elle s'entend selon un rapport réflexif et productif. Dans la préface à l'édition française du livre de Jauss, Jean Starobinski précise que le lecteur est considéré tout ensemble comme « celui qui occupe le rôle du récepteur, du discriminateur (fonction *critique* fondamentale, qui consiste à retenir ou rejeter), et, dans certains cas, du producteur, imitant, réinterprétant, de façon polémique, une œuvre antécédente »[1243]. Le public de l'œuvre est celui qui la reçoit, y adhère ou non (à la façon du Prince du roman jamais écrit de Baudelaire, qui donne crédit ou non au complot), puis l'intègre et la dépasse, par de nouvelles productions. Il permet à l'œuvre d'entrer dans « la continuité mouvante de l'expérience »[1244] et d'ouvrir de nouvelles perceptions du monde. Or nous avons jusque-là envisagé l'œuvre d'après une approche historique en cherchant à analyser l'action furtive d'après l'influence de la société à l'époque et selon le point de vue de l'artiste. Mais l'artiste n'est pas considéré par Jauss comme un destinateur, soit une personne qui envoie un message et tente d'entrer en communication avec un destinataire ; il est celui qui cherche à transformer la société. Peut-on envisager l'action furtive en tant que tentative de transformation de son récepteur – et de la société avec lui ?

Nous avons avancé que les artistes produisant des actions furtives, tout entiers engagés dans la modernité – telle que la définit Foucault à partir du texte de Baudelaire – ne cherchent pas seulement à saisir l'esprit de leur temps mais adoptent aussi une attitude volontaire en vue de saisir l'éternel dans le fugitif, l'« "héroïque" dans le moment présent »[1245]. Cet héroïsme de l'instant n'est pas destiné à le figer mais à impulser un mouvement qui vise à transformer le présent, à l'instar des intentions des organisateurs des « Street Works ». Perreault voyait dans ces événements la possibilité de chercher de nouvelles manières de vivre en ville ; en faisant tomber l'écart entre le processus et l'œuvre, l'artiste et le spectateur, les lieux de l'art et ceux de la vie quotidienne, en cherchant à faire porter

[1242] *Ibid.*, p. 49.

[1243] STAROBINSKI, Jean, « Préface », dans *ibid*., p. 13.

[1244] JAUSS, Hans Robert, *op. cit.*, p. 49.

[1245] FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce que les Lumières ? », *op. cit.*, p. 569.

l'attention sur l'environnement et non pas sur les créations, les *street works* se destinaient à avoir des conséquences tangibles sur la société. De même, à travers ses actions, Kovanda a cherché à se modifier lui-même et, par métonymie, la société dans laquelle il se trouvait. Si ces intentions sont perceptibles du côté des auteurs d'actions furtives, comment étudier leur portée sur un public ? Il faut s'atteler à une esthétique de la réception des actions furtives devenues œuvres afin de pouvoir en écrire une histoire cohérente.

Jauss rappelle que l'historien qui cherche à étudier une œuvre doit prendre conscience qu'il est également un spectateur. Il doit « fonder son propre jugement sur la conscience de sa situation dans la chaîne historique des [récepteurs] successifs »[1246]. Nous l'avons dit, d'après Jauss, l'historicité d'une œuvre repose en premier lieu sur l'expérience qu'en fait le public ; cette appréhension se développe et va constituer ce qu'il nomme une « chaîne de réceptions »[1247]. Or celle-ci ne cesse de s'enrichir de générations en générations. Cette chaîne, entendue comme une histoire des réceptions successives, fonde en partie ce sur quoi l'historien base sa compréhension des œuvres et le jugement qu'il porte sur elles. D'ailleurs, si nous nous sommes intéressée à *Following Piece*, c'était notamment parce que cette œuvre est inscrite dans une large chaîne de réceptions et qu'elle méritait une réévaluation. De même, *Théâtre* de Kovanda ne nous a été accessible que parce que l'artiste bénéficie aujourd'hui d'une grande notoriété ; nous avons ainsi pu avoir accès à son travail, traduit en anglais (ce qui n'est pas le cas d'autres artistes de l'ex-bloc soviétique). La « chaîne de réceptions » influe largement sur le travail de l'historien ; concernant l'action furtive, elle est d'autant plus importante qu'elle porte en elle tout le paradoxe inhérent à ses œuvres. En participant à sa révélation, en agrandissant le nombre de dépositaires du secret, elle diminue sa furtivité. Ceci étant posé, comment pouvons-nous analyser la réception de l'œuvre que nous étudions ? Une fois que nous avons pris conscience de cette chaîne dans laquelle nous nous inscrivons, comment appréhender les effets produits par l'œuvre sur un public en particulier ?

[1246] JAUSS, Hans Robert, *op. cit.*, p. 51.

[1247] *Ibid.*, p. 50.

b) Entraîner un « changement d'horizon »

Pour répondre à ces questions, Jauss propose de reconstituer « l'horizon d'attente » du public de l'œuvre, soit « le système de références objectivement formulable »[1248] du lecteur au moment de sa réception. Ce système résulte de trois facteurs :

> « [L]'expérience préalable que le public a du genre dont [l'œuvre] relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne »[1249].

L'accueil fait à l'œuvre par les premiers lecteurs implique un jugement de valeur esthétique qui se réfère aux œuvres connues et découvertes antérieurement. Si l'œuvre est à envisager dans une interaction avec le public, elle l'est aussi avec les œuvres qui la précèdent. Jauss rappelle que jamais l'œuvre ne se présente dans un « désert d'informations » ; son public est « prédisposé à un certain mode de réception »[1250]. Lorsqu'il entame la lecture, le lecteur est guidé par ce qu'il a connu auparavant ; il est dans une certaine disposition émotionnelle.

> « Le texte nouveau évoque pour le lecteur (et l'auditeur) l'horizon des attentes et des règles du jeu avec lesquels des textes antérieurs l'ont familiarisé ; cet horizon est ensuite, au fil des lectures, varié, corrigé, modifié, ou simplement reproduit. »[1251]

Lorsque l'action furtive se déroule, elle s'inscrit dans un horizon d'attente auquel elle se dérobe. Nous l'avons dit, elle échappe à ce qu'Acconci définit comme pré-approbation. À l'inverse, lorsque l'action furtive rencontre un récepteur grâce à sa communication, l'œuvre se

[1248] *Ibid.,* p. 54.

[1249] *Ibid.*

[1250] *Ibid.,* p. 55.

[1251] *Ibid.*

confronte à l'horizon d'attente du public. Les flâneries des dandys, les textes de Baudelaire, les ready-mades, les actions, performances, *events*, happenings des artistes du XXème siècle comme l'essor de la photographie ou du texte envisagés comme œuvre, qui tous ont précédé les premières actions furtives, ont contribué à former la perception de ces œuvres et participé à forger l'horizon d'attente dans lequel elles s'inscrivent. Concernant *Following Piece,* celui-ci n'est bien évidemment pas le même selon que le public reçoive personnellement une lettre de la part d'un étranger en 1969, ou qu'il la lise, adressée à quelqu'un d'autre, dans une exposition dédiée à l'art conceptuel en 2013 (ce qui fut notre cas pour *Private Piece for David Askevold*[1252]). Acconci est aujourd'hui un artiste reconnu, ce qui n'était pas le cas à l'époque, et le musée possède un pouvoir de légitimation que ne possédaient pas les lettres d'un jeune artiste. L'art conceptuel et la documentation de performance font généralement partie des références du public de l'art contemporain et aident à la réception active des éléments créés par Acconci. De plus, depuis 1969, l'œuvre s'est inscrite dans une chaîne de réceptions qui participent à sa reconnaissance. Recevoir une lettre d'Acconci en 1969 est un phénomène totalement différent ; cela équivalait – pour la plupart des destinataires – à recevoir une lettre d'un inconnu. Les comptes rendus qui y étaient décrits, bien que proches des recherches poétiques de l'époque comme des investigations conceptuelles concernant la définition de l'art, n'indiquaient pas à son destinataire qu'il s'agissait d'un projet artistique. Ces lettres pouvaient s'assimiler aux revendications d'un criminel.

Le 1er août 1969, un mois avant « Street Works IV », un tueur en série du Nord de la Californie – le « tueur du Zodiaque » – avait envoyé trois lettres à autant de journaux californiens dans lesquelles il revendiquait des crimes commis entre décembre 1968 et juillet 1969[1253]. La similarité entre le procédé de revendication du « tueur du Zodiaque » et celui d'Acconci à sa suite n'est peut-être qu'une coïncidence. Mais ce genre d'affaires faisait grand bruit et il est probable que l'artiste en ait eu connaissance. Peut-être le tueur a-t-il influencé le processus de revendication des filatures de l'artiste. Cette technique d'envoi de lettres

[1252] Lors de l'exposition *Trafic : l'art conceptuel au Canada 1965-1980,* au Badischer Kunstverein, Karlsruhe, Allemagne, avril-septembre 2013.

[1253] Il y avait joint un cryptogramme – non élucidé à ce jour – censé révéler son nom et réclamait que l'ensemble soit publié, menaçant à défaut de se livrer à une douzaine de meurtres. Les journaux coopérèrent. Deux autres lettres ont suivi, le 7 août 1969 et le 14 octobre 1969, donnant les détails de nouveaux meurtres récemment commis et même, dans la dernière, un morceau de chemise d'une victime.

contribue à créer chez la personne à qui elle est adressée une forme de paranoïa ; un inconnu lui dédie la révélation d'un acte proche d'un méfait. Ce geste peut être interprété comme celui d'un psychopathe ; il y a lieu de s'inquiéter des motifs de l'envoi. David Bourdon, critique d'art impliqué dans la scène artistique new-yorkaise des années 1960, a été le destinataire d'une des *City Series*. Son témoignage met en lumière le caractère criminel sous-tendu dans *Following Piece* et les *Private Pieces*. Dans son article « An Eccentric Body of Art »[1254] (1973), Bourdon raconte sa réaction à la réception de *Private Piece for David Bourdon*, en novembre 1969. Flatté dans un premier temps (étant new-yorkais, il savait qui était le jeune artiste), sa seconde réaction a été de penser aux « victimes » :

> « Ma sympathie alla entièrement à sa "victime", qui, en plus d'un repas solitaire dans un restaurant de spaghettis et deux films idiots, avait sûrement assez de soucis à se faire pour rentrer à son appartement dans un quartier violent du Lower East Side, sans avoir en plus besoin d'être suivi à la trace par l'un des artistes de New York à l'air le plus hirsute et le plus malveillant. »[1255]

La filature du 7 octobre dont le compte rendu avait été envoyé à David Bourdon fait en effet état d'un homme assez seul, qui entre chez Italian Kitchen (d'où l'idée qu'il fait un dîner de pâtes) avant de se rendre dans une salle de cinéma où étaient projetés les films à suspense *Paranoia* d'Umberto Lenzi et *The Oblong Box*[1256] de Gordon Hessler. L'homme suivi n'a même pas regardé les films dans leur intégralité. Lors de notre entretien avec Acconci, l'artiste nous a d'ailleurs confié qu'il s'était demandé si l'inconnu n'avait pas choisi délibérément d'aller voir un film nommé *Paranoia*, comme pour signifier à celui qui le suivait qu'il l'avait remarqué. Dans un entretien avec Yvonne Rainer datant de 2004, Acconci raconte également qu'il aimerait que l'on se souvienne de lui comme d'une « menace

[1254] BOURDON, David, *op. cit.,* p. 98-104. Nous traduisons.

[1255] (« My sympathies were entirely with his "victim", who, in addition to a solitary meal in a spaghetti parlor and a couple of dumb movies, surely had enough to worry about in getting to that apartment on a wild edge of the Lower East Side without being trailed by one of New York's most hirsute and malevolent-looking artists. »), *ibid*., p. 98.

[1256] Le titre du film a été traduit en français par « Le Cercueil vivant ». Notons que nous retrouvons par un heureux détour la figure de Poe : le scénario du film est une adaptation de la nouvelle de l'écrivain américain parue en 1844, traduite en français sous le titre « Enterrés vivants ! », POE, Edgar Allan, dans *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym*, trad. C. Baudelaire, repris dans *Œuvres complètes*, *op. cit.,* p. 651-658.

publique »[1257] ! Cette réflexion n'est pas anodine : comme nous l'avions évoqué avec Baudelaire, la logique du crime est celle de la différenciation. Mais lire cette lettre placée sous vitrine dans une exposition ne produit pas le même choc que d'en être le destinataire en 1969, loin de là. Comme l'a suggéré Marcel Duchamp à propos des ready-mades, « n'importe quoi vous savez, aussi laid que ce soit, aussi indifférent que ce soit, deviendra beau et joli après quarante ans »[1258]. La réception des lettres d'Acconci n'est pas la même quarante ans plus tard et les missives sont devenues tout autre chose – peut-être même sont elles considérées comme « belles et jolies ».

Enfin, selon Jauss, définir l'horizon d'attente d'une œuvre équivaut à contribuer à la définir en tant qu'œuvre. Cette définition s'établit « en fonction de la nature et de l'intensité de son effet sur un public donné »[1259]. Encore une fois, comment évaluer l'intensité des effets ? Jauss envisage un « écart esthétique », qui ne serait autre que la différence entre l'horizon d'attente et l'œuvre nouvelle. Cet écart se mesure en fonction de l'adéquation de l'œuvre à l'horizon d'attente ou au contraire de son dépassement. Lorsque l'œuvre est immédiatement convaincante, qu'elle ne fait que combler le « désir de voir le beau reproduit »[1260] et ne nécessite aucune réorientation de la perception, alors l'écart est nul. L'œuvre n'est qu'un divertissement. À l'inverse, si la réception de l'œuvre entraîne un « "changement d'horizon" en allant à l'encontre d'expériences familières ou en faisant que d'autres expériences, exprimées pour la première fois, accèdent à la conscience »[1261], alors elle peut être définie comme œuvre d'art. Aujourd'hui que *Following Piece* est devenue une œuvre phare de l'art américain de la fin des années 1960 et qu'elle a influencé nombres d'artistes, nous pouvons croire que son impact sur le récepteur actuel est sensiblement différent, que le « changement d'horizon » est moindre. Mais cela ne paraît pourtant pas être le cas : la conception traditionnelle de l'œuvre d'art, qui voudrait que celle-ci s'incarne dans

[1257] C'est aussi une notion légale utilisée en architecture. (« I would like to think that that's how people would remember me, as a "public menace" »), Id., « Interview avec Yvonne Rainer et Vito Acconci (…) », *op. cit.,* p. 36. Nous traduisons.

[1258] DUCHAMP, Marcel, entretien avec Philippe Collin (…), *op. cit.*

[1259] JAUSS, Hans Robert, *op. cit.*, p. 58.

[1260] *Ibid.*, p. 59.

[1261] *Ibid.*, p. 58.

un objet exposable, échangeable et conservable, produit par un artiste et qui satisfasse le plaisir rétinien du public, est toujours largement majoritaire. Démontrer qu'un geste banal peut-être déplacé et devenir l'objet d'une pensée esthétique constitue encore un « changement d'horizon » faisant accéder à la conscience une conception de l'œuvre tout à fait singulière.

Le spectateur a une responsabilité fondamentale dans l'avènement de l'œuvre ; il permet à l'œuvre d'entrer en contact avec le monde. En retour, l'œuvre contribue-t-elle à le transformer ? Rappelons-le, Jauss qualifiait d'« esthétique » l'écart entre l'horizon préalable du spectateur et sa modification au cours de l'appréhension de l'œuvre. Ceci fait dire au théoricien Bruno Trentini que « […] l'appréciation esthétique ne semble pas indépendante de la modification de l'appréhension »[1262], avant d'ajouter : « la qualité réfléchissante de l'esthétique signifie que le sujet doit devenir davantage attentif à son propre mode de perception qu'à l'œuvre qu'il appréhende »[1263]. Cette qualité, que Trentini nomme « réfléchissante », est celle d'éclairer le monde d'un regard nouveau en ayant conscience de celui que nous y portons. Pour que cela advienne, les modalités de perception du spectateur doivent être modifiées par l'œuvre, jusqu'à ce que l'attention se déplace. Mais quel est le mode de perception des publications de l'action furtive, qui permettrait, peut-être, de transformer le spectateur en retour ?

B/ Créer un nouveau spectateur

a) Qui s'arrête à ce qui « intéresse [sa] matière grise »

Une question cruciale reste à élucider. Si les publications des actions furtives les inscrivent socialement et contribuent à les faire devenir œuvres, comment regarder ces publications ? Quelle position adopter en tant que « spectateur en retard » face aux signes

[1262] TRENTINI, Bruno, « Cadrage du spectateur : une contrainte esthétique », *Nouvelle Revue d'esthétique*, n°9, « Poétiques de la contrainte dans l'art contemporain », PUF, 2012, p. 57.

[1263] *Ibid.*

d'une absence ? Lors d'un entretien à la galerie Givaudan en 1967, il est demandé à Duchamp comment doit-être regardé un ready-made. L'artiste répond ainsi :

> « Il ne doit pas être regardé au fond. Il est là simplement. On prend notion par les yeux qu'il existe. On ne le contemple pas comme on contemple un tableau. La notion de contemplation disparaît complètement. Seulement prendre note que c'est ou que c'était un porte-bouteilles, qui a changé de destination et puis c'est tout. »[1264]

L'historien de l'art Marc Decimo, dans son ouvrage consacré à l'œuvre de Duchamp, ajoute un point crucial. L'esprit du spectateur, face au ready-made, effectue une « association spontanée »[1265] : un urinoir renvoie aux toilettes dans l'espace public. Mais, présenté dans une exposition, il produit une nouvelle association, qui procède plutôt d'une dissociation, puisque la première doit être effacée au profit de la seconde. Celle-ci n'est pas aisée.

> « [Le spectateur] peut très bien ne pas aller au-delà de cette habitude, ne pas s'inquiéter alors outre mesure de ce qu'il a sous les yeux et considérer comme fou celui qui a proposé cette incongruité. Le ready-made permet donc de choisir parmi le public *ses* spectateurs, ceux, qui, attentifs, vont essayer de comprendre où Duchamp veut en venir : ce sont les "regardeurs". »[1266]

Duchamp donne du grain à moudre [en référence à ses œuvres *Moulin à café* (1911) ou *Broyeuse de chocolat* (1913)] à ses spectateurs ; il les fait penser. « Plus qu'à voir, chaque œuvre donne à penser ce qui est. »[1267] L'incongruité des ready-mades contrarie la série des objets présentés dans un musée ; que fait ici un urinoir ?

Les textes ou images en relation avec l'action furtive ne s'adressent pas en priorité à la « séduction rétinienne » du spectateur puisqu'ils indiquent quelque chose d'autre, qui dépasse leur propre matérialité. Ils ne sont pas destinés à être contemplés mais permettent au regardeur de prendre note *après coup* qu'une action a été réalisée. La banalité de l'action présentée

[1264] DUCHAMP, Marcel, entretien avec Philippe Collin (…), *op. cit.*

[1265] DECIMO, Marc, *Le Duchamp facile*, Les Presses du réel, Dijon, 2005, p. 46.

[1266] *Ibid.*, p. 47.

[1267] *Ibid.*

produit l'incongruité ; pourquoi montrer un homme qui se gratte la nuque ? Le geste ordinaire a changé de destination et le spectateur réalise ce changement s'il accepte de contrer son habitude et de donner un autre sens à ce qu'il pense connaître déjà. Il doit alors remonter le cours du temps et chercher à saisir ce qui a mené à la réalisation de ce qu'il perçoit.

Dans une conférence sur le conte policier donnée en 1978, l'écrivain argentin Jorge Luis Borges (1899-1986) offre une perception du phénomène esthétique proche de celle de Duchamp ; il distingue l'objet d'art de sa réception et affirme que l'œuvre, littéraire ici, n'existe que lorsque le lecteur s'en empare.

> « Les genres littéraires dépendent sans doute moins des textes eux-mêmes que de la manière dont on les lit. Le fait esthétique requiert la conjonction du lecteur et du texte, et il n'existe qu'au moment où il s'accomplit. Il est absurde d'imaginer qu'un volume est beaucoup plus qu'un volume. Il ne se met à exister que lorsque le lecteur ouvre ses pages. Le phénomène esthétique existe alors, qui peut ressembler à l'instant au cours duquel le livre fut engendré. »[1268]

Le phénomène esthétique borgésien n'est pas très éloigné du « processus créatif » duchampien, bien que ce ne soit pas la relation entre le regardeur et l'artiste qui soit mise en avant, mais celle entre le lecteur et le texte. Cette conférence résonne néanmoins avec l'importance que nous avons notée pour l'action furtive d'organiser la rencontre avec un spectateur afin de faire advenir le « fait esthétique ». Les publications créées invitent le public à concevoir la structure dans laquelle elles s'inscrivent, pour en saisir le sens. Le regardeur doit être capable de supposer les causes de ce qui lui est présenté, de remonter le cours des choses au travers d'hypothèses, de conceptualiser l'action pour placer le geste dans une chaîne signifiante.

Cette méthode s'assimile à celle d'un détective penché sur les indices pour remonter jusqu'au crime. Les publications produites par les artistes, de New York à Prague, ne sont d'ailleurs pas étrangères à ce sentiment ; elles épousent l'esthétique des photographies de filature, génèrent des médiations très proches des indices récoltés par les policiers sur les lieux

[1268] BORGES, Jorge Luis, « Le Conte policier » (conférence donnée à l'université de Belgrano en 1978), dans *Borges Oral*, Bruguera, Barcelone, 1980, repris dans EISENZWEIG, Uri (sld), *Autopsies du roman policier*, trad. D. Laroutis, Union générale d'édition, Paris, 1983, p. 290.

du crime ou lors de filatures – images de mauvaise qualité, silhouettes photographiées de loin alors qu'elles se déplacent dans un espace public, travail du zoom, elles sont souvent composées de quelques images emblématiques accompagnées d'un texte lacunaire. Elles ressemblent à des rapports de police, où textes et images s'associent afin de servir de preuve. La subjectivité est absente et la photographie ne vaut que pour ce qu'elle représente. Notons de plus que le champ lexical que nous convoquons tout au long de notre analyse (« furtif », « larcin », « caché », « témoin », « indice »…) pourrait être celui employé dans un roman policier. Ceci nous amène très directement à nous attacher à ce type littéraire car le genre veut que la narration commence par le crime et se termine lorsque l'origine du crime est trouvée, tout comme le spectateur, face à la représentation d'une action passée doit en saisir la structure, remonter à son « origine », pour lui donner sens,. Or, qui a inauguré cette technique narrative ? Edgar Allan Poe.

Sa trilogie (*Double assassinat de la rue Morgue*, paru en 1841, *Le Mystère de Marie Roget*, 1842-43, *La Lettre volée*, 1844) rédigée autour de la figure de Dupin, que l'on ne nommait pas encore « détective »[1269], le place comme le père fondateur « de la technique narrative policière ». Car le récit policier ne s'affirme pas d'abord comme genre littéraire ou comme thématique, mais bien comme technique narrative : la narration commence par la fin (le crime) pour se terminer au début (l'origine du crime). Si *L'Homme des foules*, édité en 1840, peut sembler être un texte précurseur – bien qu'exempt de crime –, *Double assassinat dans la rue Morgue* conjugue pour la première fois tous les éléments du roman policier.

Cette nouvelle, qui inaugure la trilogie, paraît dans le « Graham's Magazine » aux États-Unis en avril 1841. Le narrateur y rencontre Dupin, aristocrate appauvri, dans une librairie parisienne. Les deux hommes s'installent dans une maison hantée qu'ils quittent une fois la nuit venue pour se livrer à de longues flâneries. Alors qu'ils s'adonnent à un exercice analytique où Dupin devine les pensées de son compagnon, ils apprennent qu'un double meurtre déroute les policiers : une mère et sa fille ont été retrouvées mortes dans un immeuble de la rue Morgue. Le corps de la fille, encastré dans la cheminé, présente des marques de strangulation tandis que celui de la mère avait la gorge tranchée net et se trouvait à moitié

[1] Ce n'est que deux ans plus tard, en 1843, qu'est créé un *Detective department* à Scotland Yard et en 1850 que ce département devient « populaire », suite aux trois articles de Charles Dickens consacrés à cette nouvelle unité de police (« *The Detective Police* » par exemple). Voir EISENZWEIG, Uri, « Introduction », dans *Autopsies du roman policier*, Union générale d'édition, Paris, 1983, p. 8.

démembré sur les pavés de la cour de l'immeuble. Les fenêtres sont fermées et personne n'a pu s'enfuir par la porte. Aucun mobile ne point, le mystère est total. Mais Dupin va réussir à rétablir les faits passés et découvrir que c'est un primate qui a commis le délit ! Dans la trilogie de Poe, le délit survient avant le récit, le « châtiment » après celui-ci, tandis qu'entre les deux se déroulent les déductions du détective[1270].

L'impact de la trilogie de Poe est resté longtemps inexistant, malgré l'originalité de sa structuration et le succès de la traduction de Baudelaire en 1856. Les frères Goncourt ont été à peu près les seuls contemporains à lire dans sa trilogie une littérature d'un siècle nouveau :

> « Après avoir lu du Poë, la révélation de quelque chose dont la critique n'a point l'air de se douter. Poë, une littérature nouvelle, la littérature du XXème siècle : le miraculeux scientifique, la fabulation par A+B, une littérature à la fois monomaniaque et mathématique […] »[1271].

Cette « fabulation par A+B », cette « littérature mathématique », Poe l'a rendue exemplaire en 1844 dans son chef d'œuvre *La Lettre volée*. Dans cette nouvelle, les inépuisables dépliements du texte créent une véritable fascination intellectuelle, tandis qu'il se clôt par une citation tragique, qui en dérobe le sens. Or, ce n'est pas tant une affaire policière qui doit être résolue dans *La Lettre volée* – où rien ne nous est dit du crime – que l'affaire d'un geste : réussir l'exploit, presque de prestidigitation, de cacher la lettre aux yeux de tous et plus particulièrement des professionnels de l'objet volé que sont les policiers, en la mettant en évidence. Lacan souligne dans le séminaire qui lui est consacré que l'histoire de cette nouvelle ne nous est pas explicitement contée comme une énigme policière[1272]. Nous ne savons par exemple jamais rien du contenu de la lettre et encore moins de son auteur, qui ne

[1270] Notons également que Le Narrateur doit ignorer les dessous du crime afin que ce dernier reste mystérieux pour le lecteur, ou que les personnages se situent à l'opposé du roman réaliste ; « le détective n'est que raisonnement pur, les suspects ne sont que des masques cachant innocences ou culpabilité […] Au fond le seul personnage "réel" […] est mort : il s'agit de la victime dont l'histoire et la psychanalyse sont les seuls que l'on soupèse. », *ibid*., p. 28.

[1271] GONCOURT, Edmond et Jules, « *Journal* 16 juillet 1956 », cité par EISENZWEIG, Uri, *ibid.*, p. 8.

[1272] Voir LACAN, Jacques, « Le Séminaire sur "La lettre volée" », *op. cit.*, p. 16.

nous sont jamais révélés. La trilogie de Poe inaugure pourtant bien un nouveau genre littéraire, dès la première nouvelle, ainsi que l'affirme Borges :

> « Tout se trouve déjà dans le premier récit policier *Double assassinat dans la rue Morgue*. Il ne voulait pas que le policier fût un genre réaliste, mais un genre intellectuel, non un genre fantastique mais de l'intelligence »[1273].

Exactement comme le regardeur du ready-made, qui n'est pas touché par la beauté de l'objet d'art qui lui procure des émotions, mais s'arrête à l'objet qui « intéresse [sa] matière grise »[1274], le lecteur de policier n'est plus ému par un héros romanesque inscrit dans une destinée et entraîné dans une série d'actions mais se retrouve fasciné par l'exposé des raisonnements. Il suit le long du récit les circonvolutions de la pensée de Dupin[1275]. Cette élucidation est également à l'œuvre dans les actions furtives ; le spectateur n'a accès qu'à des formes indicielles, auxquelles il va donner un sens en remontant le cours de ce qui a mené à leur réalisation. Nous pouvons envisager l'action furtive, à l'instar du roman policier ou du ready-made, comme un « genre intellectuel », car il revient au spectateur de « faire » l'action furtive. Le public donne sens *a posteriori* à ce qui a mené à la réalisation des publications. Il choisit de donner du crédit à ce qui lui est proposé. Aussi peut-on supposer que l'action furtive participe d'un genre de l'intelligence.

Ces considérations sur le fait esthétique amènent Borges à préciser un point singulier : Poe n'a pas seulement inventé un genre intellectuel, il a aussi inventé un nouveau lecteur. « Il y a un type actuel de lecteurs, le lecteur de romans policiers. Ce lecteur a été […] engendré par Edgar Allan Poe »[1276]. Le lecteur de roman policier devient méfiant dès lors qu'il

[1273] BORGES, Jorge Luis, *op. cit.*, p. 297.

[1274] DUCHAMP, Marcel, « Entretien avec James Johnson Sweeney », *op. cit*., p. 177.

[1275] D'autres traits généraux du récit de détection sont en germe dans *Double assassinat* : le mystère de la chambre close, le motif apparent ou réel, le groupe de personnages-témoins initialement réunis, les faux suspects, les indices trompeurs… Et s'il apparaît difficile de tracer les traits distinctifs et de décrire les caractéristiques d'un « genre » qui suscite des divergences rien que par les noms choisis pour le désigner (roman à énigme ; roman noir ; roman à suspense…), la très grande majorité des textes policiers s'organisent à la suite de Poe le long d'un axe central de l'élucidation sur lequel avance l'enquêteur, depuis le mystère initial – rattaché le plus souvent à la victime d'un meurtre – jusqu'à sa résolution – souvent l'identification d'un assassin.

[1276] BORGES, Jorge Luis, *op. cit.*, p. 290.

commence la lecture. Poe a créé « un lecteur incrédule, soupçonneux »[1277], ainsi que le souligne l'écrivain argentin. Borges rappelle d'ailleurs que, si nous pouvons juger ténues les intrigues de Poe, il faut considérer qu'elles ne l'étaient pas pour ses premiers lecteurs, non encore constitués en tant que lecteurs suspicieux.

À la suite de Borges et de Duchamp, peut-être pouvons-nous poser cette hypothèse : l'action furtive produirait un nouveau public. Un public qui, face à ce qui lui est présenté dans un contexte artistique, se comporte comme un détective face aux indices montrés. Un public intelligent capable de concevoir la structure dans laquelle s'inscrit ce qui lui est présenté, pour lui donner un sens. Un public assez curieux pour conceptualiser l'action passée et la placer dans une chaîne signifiante. Comme le roman policier a transformé les formats narratifs et généré un nouveau lecteur, comme les ready-mades ont cherché à s'adresser à l'intelligence du regardeur et non à son plaisir rétinien, les actions furtives reconfigurent les modalités de création et de réception de l'œuvre d'art et participent à forger un nouveau spectateur, dont l'« horizon d'attente » a changé.

b) Un Spectateur détective

Il n'est pas anodin de relever que ce travail de déduction qu'est celui du détective apparaît durant la seconde moitié du XIXème siècle comme une nouvelle méthode de travail élargie à plusieurs domaines. L'historien italien Carlo Ginzburg, dans son article « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice. »[1278] relève que, dans plusieurs disciplines des sciences humaines – l'histoire de l'art, la psychanalyse ou le roman policier, trois disciplines convoquées tout au long de notre travail – des procédures d'identification sont

[1277] *Ibid.,* p. 291.

[1278] GINZBURG, Carlo, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice. » (1979), dans *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire* (1986), trad. M. Aymard, E. Bonan, C. Paolini, M. Sancini-Vignet, éd. Verdier, Paris, 2010.

imaginées à partir de petits faits anodins, de détails apparemment secondaires. À partir de ceux-ci, des enseignements plus larges sont tirés. Traduit en français en 1980, ce texte lance une polémique et dans la foulée le courant appelé depuis la micro-histoire.

Ginzburg relate qu'entre 1874 et 1876, l'historien d'art italien Giovanni Morelli publie, sous un pseudonyme russe, une série d'articles sur la peinture italienne. Il y affirme que les musées sont remplis de tableaux dont l'attribution est inexacte. Selon lui, pour rétablir leur parenté, il ne faut pas s'attacher aux caractères les plus apparents des œuvres, qui sont les plus faciles à imiter, mais à ceux qui seraient les moins influencés par des caractéristiques propres à l'école à laquelle appartenait le peintre. Il propose de se pencher sur des détails négligeables : au lieu d'observer les sourires des portraits réalisés par Leonard de Vinci, il analyse les lobes d'oreilles des figures. Morelli réalise alors un véritable catalogage de lobes, oreilles, mains, ongles etc. de la peinture italienne et découvre ainsi les traits singuliers présents dans les originaux – qui restaient absents des copies. Grâce à cette méthode, il réévalue des dizaines d'attributions dans les musées européens. D'abord vivement critiqué, ce n'est que plus tard qu'il sera reconsidéré. En 1946, l'historien de l'art anglo-germanique Edgar Wind publie *Art et Anarchie*, ce qui suscite un regain d'intérêt pour les travaux de l'historien italien. Wind, dans son ouvrage, fait le rapprochement entre la méthode Morelli et celle de la police judiciaire en ces termes : « […] n'importe quel musée d'art étudié par Morelli prend immédiatement l'aspect d'un musée du crime »[1279] sans pour autant développer la comparaison. Ginzburg raconte comment ce rapprochement est ensuite brillamment développé par Castelnuevo[1280], qui associe la méthode indiciaire de Morelli à celle attribuée à Sherlock Holmes par son auteur, Arthur Conan Doyle. À l'image de Morelli en art, Sherlock Holmes est celui qui, à partir d'indices imperceptibles (traces de pas, empreintes, mégots ou cendres de cigarette, éléments d'anatomie, etc.) va être capable de déduire les véritables causes du délit. Dans le roman policier *La Boîte en carton* (1892), une paire d'oreilles est envoyée par la poste à une jeune fille ; c'est grâce à la comparaison attentive de la morphologie des oreilles reçues avec celles de la jeune fille que l'inspecteur résout l'affaire[1281].

[1279] WIND, Edgar, *Art and Anarchia*, cité par Id., *ibid.*, p. 222.

[1280] Voir CASTELNUEVO, E., « Attribution » dans *Encyclopedia Universalis*, vol. II, 1968, p. 782, cité par GINZBURG, Carlo, *ibid.*

[1281] Et Ginzburg de démontrer combien il ne s'agit pas ici d'un hasard, l'oncle de Doyle étant le directeur de la National Art Gallery de Dublin, il avait rencontré Morelli en 1887.

Ginzburg reconnaît également chez Wind une autre intuition, celle de rapprocher la psychologie moderne de la méthode de l'historien d'art italien. Wind stipule en effet que « la psychologie moderne serait certainement du côté de Morelli : nos petits gestes inconscients révèlent davantage notre caractère que n'importe quel comportement formel »[1282]. Freud se livre d'ailleurs à la même méthode d'inférence à partir de détails parcellaires. Dans son article « *Le Moïse de Michel-Ange* » (1914), le psychanalyste autrichien fait explicitement référence au travail du médecin italien :

> « Longtemps avant que je fusse à même d'entendre parler de la psychanalyse, j'appris qu'un amateur d'art de nationalité russe, Ivan Lermolieff, dont les premiers essais ont été publiés en langue allemande de 1874 à 1876, avait provoqué une révolution dans les galeries européennes, en révisant l'attribution de nombreux tableaux à tel ou tel peintre, en enseignant à distinguer avec certitude les copies des originaux et en reconstruisant de nouvelles individualités artistiques à partir des œuvres libérées de leurs assignations antérieures. […] Plus tard j'appris avec beaucoup d'intérêt que derrière le pseudonyme russe s'était caché un médecin italien, du nom de Morelli. […] Je crois que son procédé est étroitement apparenté à la technique de la psychanalyse médicale. Celle-ci est aussi habituée à deviner des choses secrètes et cachées à partir de traits sous-estimés ou dont on ne tient pas compte, à partir du rebut – "*du refuse*" – de l'observation. »[1283]

Ces rapprochements permettent à Ginzburg de préciser que, dans ces trois cas si différents, une même méthode est utilisée : à partir de « traces » infimes (signes picturaux, indices ou symptômes), l'historien de l'art, le détective comme le psychanalyste saisissent une réalité impossible à atteindre autrement. Ginzburg pose alors l'idée d'un « paradigme indiciaire », qui ne serait autre que notre capacité cognitive à élaborer des causes plausibles sur la base d'éléments et de faits constatés, aussi minimes soient-ils.

[1282] WIND, Edgar, *op. cit.*, p. 225.

[1283] FREUD, Sigmund, *« Le Moïse de Michel-Ange »* (1914), dans *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, *op. cit.*, p. 236.

> « Ce qui caractérise ce savoir, c'est la capacité de remonter, à partir de faits expérimentaux apparemment négligeables, à une réalité complexe qui n'est pas directement expérimentable. »[1284]

Ginzburg fait remonter cette aptitude à notre préhistoire de chasseur, où « sentir, enregistrer, interpréter et classifier des traces infinitésimales »[1285] était indispensable pour localiser le gibier. Et, remarque-t-il, ce qui vaut pour la chasse vaut aussi par extension pour les arts divinatoires où il fallait savoir interpréter entrailles ou vol d'oiseaux pour deviner l'avenir[1286]. Le corps de la victime, dans le roman policier, recèle deux histoires : l'une, achevée, est celle d'un drame sanglant, l'autre est celle à venir, d'une enquête sur ce drame. Passé et futur se joignent dans le présent du roman. Le roman policier s'inscrit ainsi dans une tendance générale d'intérêt pour l'infime, le détail ou l'indice, qui permet d'atteindre une vérité plus grande.

Il en va de même pour l'action furtive ; la publication recèle l'histoire achevée du geste accompli sur la place publique, tout comme le futur du travail intellectuel que doit fournir le spectateur en vue de faire advenir l'œuvre et d'en assurer l'existence et la postérité. Ces deux modes temporels s'unissent dans le présent de la réception, en vue de réévaluer le passé. Exactement comme la divulgation du secret permet d'éclairer le passé et, selon Louis Marin, se présente alors comme « un effet présent dans le présent d'un état passé »[1287], les éléments qui permettent de révéler l'action furtive l'affectent ; ils permettent de la réévaluer. Or cette réévaluation se base sur des éléments non spectaculaires qui pourraient passer inaperçus ; photographies noir et blanc, lettre d'un inconnu, vidéo de passants dans la rue. Les actions furtives devenues œuvres participent à faire de l'infime une valeur primordiale.

[1284] GINZBURG, Carlo, *op. cit.*, p. 14.

[1286] « On peut donc parler de paradigme indiciaire ou divinatoire, tourné, selon les formes de savoir, vers le passé, le présent ou le futur. Vers le futur – et on avait la divination au sens propre ; vers le passé, le présent et le futur – on avait la sémiotique médicale sous son double aspect de diagnostic et de pronostic ; vers le passé et on avait la jurisprudence. », *ibid.*, p. 247.

[1287] MARIN, Louis, *op. cit.*, p. 247.

c) Un rôle cathartique pour un spectateur moderne ?

Le spectateur ne fait plus face à un objet esthétique destiné à être admiré. Il doit chercher à comprendre, comme le détective qui tente de remonter le cours des événements à partir des indices laissés sur les lieux du crime, et effectuer un travail de déduction. En littérature, Poe a inauguré le genre ; en mettant en scène la fin violente de l'existence paisiblement bourgeoise d'une mère et de sa fille, il s'emparait des tensions majeures qui travaillaient la civilisation moderne du milieu du XIXème siècle. Jacques Dubois va jusqu'à faire du récit policier l'expression littéraire la plus symptomatique de ce que l'on a appelé la modernité ; le genre prend naissance au moment où le capitalisme libéral ébranle l'ancien monde et favorise les conditions d'émergence d'une culture neuve. Le système économique et social se transforme de façon décisive à travers « […] industrialisation, prolétarisation de la classe ouvrière, concentration capitaliste, règne des rapports d'argent, début d'une société de consommation et de loisirs »[1288]. Parallèlement, nous l'avons dit en première partie de ce travail, la crainte de la criminalité se fait très forte[1289] et un intérêt croissant pour les affaires criminelles se fait sentir. Il est accompagné par les progrès de l'alphabétisation, qui permettent une diversification des lecteurs[1290]. Cette culture nouvelle, définie comme celle de la « modernité » par Baudelaire, qui a traduit, rappelons-le, les nouvelles de Poe de l'anglais

[1288] DUBOIS, Jacques, *Le Roman policier ou la modernité* (1992), Armand Colin, Paris, 2005, p. 23.

[1289] De grandes enquêtes sont menées ainsi que des débats sur le système pénitentiaire organisés. La police se réorganise et renouvelle ses méthodes – méthodes que l'on retrouve dans les mémoires d'Eugène-François Vidocq, père de « la police judiciaire », et qui rencontra un vif succès lors de sa parution en 1828.

[1290] La presse populaire se développe (*Le Petit Journal* paraît en 1863) et ne cesse de relater les faits divers. Les romans feuilletons apparaissent avec cette presse quotidienne, augmentent dès la fin des années 1830 et se présentent comme de véritables chroniques du crime. Nous y retrouvons les apaches de Paris, le petit peuple, l'engagement historique et critique, le sens des scènes, les recherches d'effets, les motifs de vengeance. Dumas publie *Les Mohicans de Paris* entre 1854 et 1859 par exemple, et met en scène les polices secrètes, les relations entre la police et la pègre, les complots… *La Gazette des tribunaux*, créée en 1825, sert quant à elle de matière première aux auteurs, comme répertoire de crimes. Ainsi de 1875 à la Première Guerre mondiale, la presse ne cesse de se développer et l'édition populaire de publier des feuilletons. Le roman policier, aussi appelé « roman criminel », « à énigme », « d'erreur judiciaire », dépend de cette presse dans un premier temps, avant de s'autonomiser finalement grâce à l'activité croissante de l'édition populaire. Le roman de gare se développe concomitamment aux chemins de fer ; intrinsèquement lié à la production et consommation de masse, il est rapidement reproductible et rapidement lu. Voir VANONCINI, André, *Le Roman policier*, PUF, Vendôme, 1997.

au français, caractérise une époque mais également l'énergie à l'œuvre dans cette époque. Aussi semble-t-il que le récit policier se soit formé au croisement d'une histoire sociale et d'une histoire des lettres. Dans son ouvrage *Le Roman policier*[1291], André Vanoncini pose l'hypothèse d'une société du XIXème comme phénomène opaque, dont il reviendrait à la littérature de fournir les instruments pour en améliorer la connaissance. Nous retrouvons par exemple les conflits entre l'illégalité et la justice dans *Le Père Goriot* d'Honoré de Balzac (publié dans *La Revue de Paris* en 1834), *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue (publiés en feuilleton dans *Le Journal des Débats* entre 1842 et 1843), ou encore dans *Les Mohicans de Paris* d'Alexandre Dumas (1854-1859). La mort y est omniprésente[1292] ; niée par un nouveau traitement technocratique, elle ressurgit au sein de la littérature et devient l'instrument de l'assassin. Ce dernier usurpe de la sorte la place laissée vacante de Dieu et détourne à des fins personnelles les mécanismes de régulation institutionnalisés. Cette analyse socio-historique du récit policier de Vanoncini n'est pas sans rappeler celle de Benjamin dans « Le Paris du second Empire chez Baudelaire ». Dans un passage consacré à l'étude de textes décrivant les rapports des hommes entre eux au sein de la grande ville, Benjamin oppose le roman policier aux écrits physiologiques, soit un type de littérature qui présentait une image bonhomme de la population de l'époque, très éloignée de l'expérience ordinaire et quotidienne du XIXème siècle. Édouard Foucaud, dans son ouvrage *Paris, inventeur. Physiologie de l'industrie française*[1293], fait une description caricaturale du prolétariat, où l'ouvrier est un être exalté par le bruit des usines, mais qui reste insensible aux charmes de la nature et de l'oisiveté. Benjamin se demande quel peut être le motif de tels écrits, avant de répondre. « De fait, la raison en était une inquiétude d'une nature particulière. Les gens devaient s'adapter à une situation nouvelle, assez déconcertante, qui est propre aux grandes villes. »[1294]

[1291] *Ibid.*

[1292] Vanoncini avance que, selon les historiens des mentalités, l'attitude face à la disparition d'un proche, autrefois prise en compte par un rituel public, glissa à cette époque progressivement dans la sphère de l'intimité familiale, avant de se dissoudre dans l'anonymat de la prise en charge médicale. « L'homme moderne refoule de sa conscience culturelle le sentiment de finitude », *ibid*., p. 7.

[1293] FOUCAUD, Edouard, *Paris inventeur. Physiologie de l'industrie française*, 1844, p. 222-223, cité par BENJAMIN, Walter, « Le Paris du second Empire chez Baudelaire », *op. cit.*, p. 62.

[1294] BENJAMIN, Walter, *ibid.*, p. 60-61.

Nous l'avons dit, avec l'industrialisation et son corollaire qu'est l'expansion urbaine, apparaissent des temps d'un genre nouveau. Les bouleversements sociaux ont contribué au sentiment d'angoisse généralisé. Les physiologues écartaient les idées inquiétantes de leurs écrits, portés par l'idée que la vie ne peut se développer « que sur les pavés gris et devant les façades grises du despotisme »[1295]. Ils offraient ainsi de « petits médicaments apaisants »[1296] aux lecteurs qui n'ont pas été dupes longtemps. Benjamin le remarque, ce sont bien au contraire les écrits attachés à la réalité cruelle du XIXème – les écrits policiers – qui eurent un grand avenir. Or cette littérature, contrairement aux physiologues, ne s'attache pas à des types, mais, nous dit Benjamin, « étudie plutôt les fonctions propres à la masse dans la grande ville »[1297]. En effet, la masse est menaçante car chacun peut s'y cacher, disparaître au regard, se fondre en elle. Un rapport de police du début du XIXème siècle cité par le philosophe stipule qu'il sera toujours impossible de maintenir les bonnes mœurs dans une population amoncelée. La foule cache l'homme recherché. Pour le philosophe, cela est à l'origine du roman policer, du *detective novel*[1298] : « [l]e contenu social primitif du roman policier est l'effacement des traces de l'individu dans la foule de la grande ville »[1299]. Rappelons-nous *Le Mystère de Marie Roget*. Marie, disparue, n'a rencontré aucun individu connu sur sa route. La ville du XIXème fait de tous des inconnus, des anonymes au sein de la foule dont les traces sont effacées. Le roman policier naît à la faveur de cet anonymat et agit à la façon d'une *catharsis* sur ses lecteurs, en exposant leurs peurs refoulées : omniprésence de la mort, de la violence, de l'anonymat, incapacité de la police à protéger les concitoyens et espérance du triomphe de la justice et de la vérité.

Pouvons-nous ici faire un rapprochement avec l'action furtive devenue œuvre ? À la croisée d'une histoire de l'art et d'une histoire sociale, ces travaux s'emparent du travail de sécularisation opéré par les avant-gardes et assument un rôle cathartique. Il est possible de les percevoir comme autant de façons de s'emparer des tensions majeures qui travaillent la

[1295] *Ibid.*, p. 60.

[1296] *Ibid.*, p. 64.

[1297] *Ibid.*

[1298] *Ibid.*, p. 65.

[1299] *Ibid.*, p. 69.

civilisation humaine en vue de fournir des instruments pour en améliorer la connaissance. Par exemple, et pour paraphraser Benjamin, nous pouvons avancer avec assurance que « le contenu social primitif de l'action furtive est l'effacement des traces de l'individu dans la foule de la grande ville ». L'artiste peut agir dans la ville sans être perçu. Il se dégage du contrôle tel qu'il l'a intériorisé, agit en asocial et cherche à s'affranchir du réseau d'appareils qui régissent la vie. Il revendique le droit au secret comme possibilité d'exprimer des contenus qui ne pourraient l'être autrement et s'oppose à la publicité totale. Il ouvre un espace pour agir, au-delà de toute rationalité et en deçà de la société de surveillance. Son acte met en avant la dégradation de la perception, la répression du temps ou encore la prééminence des rapports marchands. C'est pourquoi de nombreux motifs développés dans les romans policiers sont également exploités dans les actions furtives : les villes, le secret de l'action, le rapport à l'interdit, la place du regard dans la foule, la filature, la peur de l'autre... Les artistes s'opposent à la normalisation des comportements policés et surveillés en se les réappropriant pour en faire autre chose et ils pallient l'absence de trace laissée par leur acte dans la métropole en créant différents types de publications.

Déjà au XIXème siècle le défaut des traces au sein des grandes villes s'est vu compensé par tout un réseau d'enregistrements administratifs, appuyés par des mesures techniques – dont la photographie est un paradigme. Très vite en effet elle remplace la signature pour fixer sans ambiguïté les marques d'un homme et la police a recours à cette récente technique[1300]. Dans un même temps, comme nous l'avons suggéré plus haut, du côté de la sphère intime le bourgeois s'emploie à prendre l'empreinte de tous les objets qui l'entourent grâce à des étuis tissés de velours où vient se marquer la forme en creux de l'objet[1301], tandis qu'un déplacement de la sphère publique à la sphère intime s'opère. Les rapports entre intérieur et extérieur deviennent plus poreux, les rues s'éclairent au gaz, les

[1300] Emile Gaboriau, auteur de *L'Affaire Lerouge* (publiée en 1863) et considéré comme le père du roman policier français, avait pour ami le photographe Etienne Carjat (Carjat avait ouvert son atelier de photographie en 1861 à Paris. Il est l'auteur de célèbres portraits, de Baudelaire à Rimbaud) ; son œuvre littéraire témoigne de l'intérêt des policiers pour la photographie. Et bien que Baudelaire, chantre de la modernité, ne voyait dans la photographie qu'une servante des arts (BAUDELAIRE, Charles, « Le Public moderne et la photographie », dans *Salon de 1959*, repris dans *Œuvres complètes*, vol. II, *op.cit.*, p. 614-623), la question de l'évaluation d'un art *contemporain* de la photographie est cruciale. Voir à ce propos ROUBERT, Paul-Louis, *L'Image sans qualités, Les beaux-arts et la critique à l'épreuve de la photographie, 1839-1859*, Monum / éditions du patrimoine, Paris, 2006.

[1301] BENJAMIN, Walter, « Le Flâneur », *Charles Baudelaire* (…), *op. cit.*, p. 73.

passages couverts permettent la flânerie, les grands magasins transforment la ville en vitrine, étalent leurs marchandises comme sur la scène d'un théâtre, tandis que les expositions universelles hissent le spectacle à des proportions inégalées. Les artistes qui réalisent des actions furtives vont à l'encontre du spectaculaire ; ils passent inaperçus. Dans ces villes fondées sur les échanges marchands, ils créent des gestes sans aucune valeur utilitaire. Ils accompagnent cependant l'attention accrue portée à la vie privée et intime, à l'indice et à la trace, à l'empreinte, comme une nécessaire réorganisation au sein d'une vie sociale bouleversée. L'insignifiant, le banal, le microscopique se voient dès lors interrogés, réévalués, car susceptibles de donner accès à une réalité insoupçonnable jusque-là.

> « À la faveur d'un accident, [le policier] s'autorise à sortir tout un refoulé de l'ombre. Le policier bien souvent établit l'inventaire des minutes d'une journée, des mesures d'un espace, des détails d'une physionomie. Secrète et banale, l'histoire portée sur le devant de la scène est "microscopique". »[1302]

Penché sur les détails, le détective pose un regard indiscret sur cette vie privée qu'il faut disséquer pour le bien de l'enquête. Dubois utilise ici une expression tout à fait psychanalytique : « sortir le refoulé de l'ombre », démontrant la proximité de méthode entre la psychanalyse et le roman policier. De même le spectateur de l'action furtive fait-il face au réticulaire, à l'ordinaire et cherche à lui donner un sens.

La réception des œuvres furtives semblent ainsi paradigmatiques du nouvel ordre sociétal né avec la modernité. Les indices qu'elles sèment font sortir tout un refoulé de l'ombre et elles s'emparent des bouleversements qui ont secoué la civilisation moderne. Le spectateur, penché sur une histoire banale, la dissèque et la réévalue, atteignant ainsi une réalité autrement insaisissable. Et c'est parce que le quotidien est *en souffrance* que les artistes se le réapproprient ; ils y cherchent un sens. Les artistes contribuent à construire des formes de modalités de vie en commun – même irrationnelles. À l'encontre de la réaction bourgeoise qui se renferme dans ses appartements, ils sortent dans l'espace public, s'adressent à tous, anonymement. Pour contrer l'effacement des traces propre aux grandes villes, pour ne pas disparaître dans une dilution totale de soi, ils créent des indices, comme un malfaiteur laisse des marques sur le lieu du crime, mais, à la différence de celui-ci, ils le font sciemment, en vue d'être « repérés ». L'artiste, victime et criminel d'une société qu'il refuse en l'état, décide

[1302] DUBOIS, Jacques, *op. cit.*, p. 28.

d’agir et participe ainsi à la création d’un nouveau spectateur, d’une nouvelle forme de public. Se confirme alors l’affirmation de Jauss : en transformant le spectateur en un être actif, en creusant l’écart esthétique, en faisant accéder à sa conscience des aspects de la vie qu’il n’avait jusque là pas relevés, l’action furtive, devenue œuvre, devient un facteur de production de la société.

C/ Quand les détails répétés réclament un sens ; douter de tout

« [Q]ui commence à douter du moindre détail finit par mettre en doute la vie elle-même […] ».[1303]

L'action a lieu dans des espaces non dédiés à l'art puis s'expose dans le champ de l'art, « prend une valeur sociale »[1304] ; elle participe à transformer le spectateur et opère chez lui un « retour au réel ». En effet, par la répétition d'éléments *a priori* anodins, les artistes finissent par instaurer un doute dans le quotidien du spectateur.

a) Répéter la même action furtive : apparaître en direct

Nous l'avons vu, l'artiste répète un geste banal, qui passe inaperçu puis, en dévoilant son acte, rejoue la situation de dissimulation et de divulgation dont il est victime, alors que la publication insiste pour accéder au sens. Lors de l'action, la répétition du même est souvent à l'œuvre ; Vito Acconci suit des gens dans la rue tous les jours durant vingt-trois jours, Pilvi Takala va dans un centre commercial avec son sac rempli de billets de banque pendant une semaine (*Bag Lady*, 2006-2008), Diane Borsato réalise pendant un an une série d'incidents (*A Series of Minor Incidents*, 2006-2007)... Les répétitions de ces gestes sont toutefois trop diluées pour être remarquées. Nous avons distingué jusque là le passant du public de l'art (à l'exception des traversées de passage piéton d'Acconci[1305]). Or certains artistes ont fait de la répétition du geste lui-même une méthode pour dévoiler leur action furtive. L'usager de la rue est directement interpellé – mais la valeur artistique reste dissimulée. Nous avons déjà

[1303] KUNDERA, Milan, *op. cit.*, p. 363.

[1304] DUCHAMP, Marcel, « Le Processus créatif », *op. cit*., p. 179.

[1305] *A situation using streets, walking, glancing*, 1969.

esquissé cette idée avec *Trébuchements* d'Akademia Ruchu, œuvre réalisée en Pologne au début des années 1970. Le geste n'est pas spectaculaire mais il se répète et génère son apparition comme acte intentionnel. Ce principe trouve un fort écho dans d'autres œuvres, telle que la pièce chorégraphique d'Odile Duboc (1941-2010) intitulée *Les Fernands*. La danseuse, chorégraphe et pédagogue française a en effet imaginé cette pièce en observant les gens dans la rue. Des gestes ordinaires sont repris et répétés par les danseurs : s'allonger sur un banc, regarder le ciel. Selon Duboc, la répétition et la multiplication de ces actes permettent de créer une certaine visibilité, bien qu'énigmatique.

> « [A]utant un *fernand* (c'est le nom donné à tous ces personnages) seul sur un banc ne signifiait rien, autant notre vision de spectateur était troublée par le renforcement dans l'image que provoquaient la présence ici d'un *fernand*, plus loin de deux autres mêmes *fernands*...
>
> La répétition sur les lieux a provoqué souvent cette rencontre entre réalité et fiction. »[1306]

Les danseurs répètent le même signe – le même geste – en simultané et suggèrent dès lors pour celui qui les perçoit une certaine situation, même si ce dernier n'en saisit pas le sens artistique. Le geste s'associe à d'autres signes, pour finir par acquérir un contenu propre. La répétition permet ainsi d'instaurer le doute dans l'esprit du passant, qui s'interroge sur le caractère fortuit ou intentionnel de ce qu'il perçoit[1307].

La compagnie de danse Annie Vigier et Franck Apertet (les gens d'Uterpan), dirigée par les français Annie Vigier et Franck Apertet, a imaginé *Topologie.* Réalisée pour la première fois en 2010, cette pièce chorégraphique est constituée d'un « graphique étalon »

[1306] DUBOC, Odile, *Les Mots de la matière, Écrits de la chorégraphe,* Les solitaires intempestifs, Besançon, 2012, p. 108.

[1307] *Déjà vu* (2008) de l'artiste russe Zhana Ivanova fonctionne d'après des ressorts un peu similaires – mais nettement plus spectaculaires. Dans un parc, un homme est debout comme s'il attendait quelque chose. Une femme approche, s'arrête à quelque mètre de lui. Elle cherche quelque chose dans son sac, en fait tomber des oranges. Mais elle n'y prête pas attention. Elle regarde finalement l'homme dans les yeux et part. Trente mètre plus loin, un couple vit la même chose. L'action de quelques minutes se répète ainsi en boucle durant deux heures et les oranges au sol s'amoncellent, marques de la répétition. L'artiste parle de performance pour son travail, tant la visibilité est conséquente. Mais il rejoint en partie nos préoccupations, en cela qu'Ivanova cherche à reconfigurer les arrangements de la vie quotidienne, en vue d'en révéler les relations de pouvoir et l'ambiguïté de ses règles.

dessiné par les deux chorégraphes, reproduit sur le plan de chaque cité à investir, selon les invitations. Le schème dessiné représente une spatialisation idéale, en référence à la scène de théâtre. Seule son échelle peut changer ; sa forme reste la même. Suite à cela, les danseurs doivent interpréter ce dessin en en suivant le tracé dans la ville, durant onze jours. Les deux premiers jours – considérés comme des répétitions – ils repèrent le parcours, notent la série de mouvements nécessaires, entrent dans les administrations, commerces ou jardins privés, demandent des autorisations pour traverser des lieux, augmentent même leur chorégraphie de désirs individuels, de gestes gratuits. Ils traduisent de la sorte le dessin en pas, foulées, attitudes, qu'ils mémorisent pour les interpréter au fil des neuf jours suivants. Ils rythment ainsi la réalité à éprouver tandis que leur précision devient, au fur et à mesure, millimétrée : tous les jours, le même danseur entre dans le même magasin et essaye le même chapeau. Tous les jours, le même danseur traverse le même jardin en marchant pieds nus dans un petit fossé, ou attend le bus au même arrêt, assis de la même façon. La structure du graphique suivi prévoit la réunion de tous les danseurs en des points précis à des horaires exacts ; il est parfois nécessaire de courir. Chaque parcours se termine par le retour des interprètes au point de départ. Durant ces onze jours, les danseurs finissent par apparaître auprès des habitants, non par la présence en simultanée du même geste comme pour *Les Fernands*, mais par la répétition du même acte, dans le temps. Par exemple, un même individu, quotidiennement, a tourné les cendriers d'une terrasse d'un café ; il a fini par être remarqué par les habitués ou les employés. Les détails du quotidien surgissent et rompent avec leur neutralité apparente ; le doute s'instaure. Toutefois, personne n'est en mesure de distinguer le caractère artistique des gestes réalisés. Les danseurs sont vus, souvent « déjà-vus » et la chorégraphie finit par se montrer. Le doute s'immisce ; le sens donné aux choses quotidiennes se réenclenche.

Autre exemple, *33 tours*, action réalisée par l'artiste française Élodie Brémaud dans le cadre d'un programme plus vaste intitulé *Devenir islaise : ambition impossible pour artiste obstinée* (qui comprend également l'action *Passe un hiver ici et on en reparle* et la pièce sonore, *Zurich*[1308]). Le contexte est quelque peu différent des actions furtives étudiées jusque là ; ce n'est pas la foule urbaine mais touristique qui permet l'anonymat. En 2012, durant la période estivale, l'artiste s'obstine à parcourir à pieds l'intégralité du tour de l'île d'Yeu – soit 34 kilomètres – tous les jours, durant trente-trois jours. Vêtue telle une touriste désireuse

[1308] Voir pour plus de détail le site de l'artiste [http://www.elodiebremaud.com/projets/devenir-islaise--ambition-impossible-pour-artiste/], page consultée le 5 octobre 2015.

d'épouser les couleurs locales (short bleu, tee-shirt marin à rayures et sac-à-dos), avec pour toute ligne de départ ou d'arrivée la promesse un peu burlesque du titre du projet (*33 tours*), elle tourne ainsi en rond. Si elle n'est, pour tous vacanciers journaliers fraîchement débarqués, qu'une des leurs, occupée à « faire le tour », les insulaires quant à eux ont fini par s'interroger sérieusement, voyant passer tous les jours, à peu de chose près à la même heure, au même endroit, habillée de la même manière, la même jeune femme. Tout comme *Topologie* des gens d'Uterpan, mais avec plus d'insistance, la répétition à l'identique a rendu visible son geste auprès d'une communauté – celle qu'Élodie Brémaud cherchait justement à intégrer. Or il est intéressant d'apprendre, aux dires de l'artiste[1309], qu'à l'exception de Marie-Line la marchande de glaces, personne ne lui a demandé véritablement le but de son acte ; l'intention artistique n'a jamais eu besoin d'être énoncée pour justifier une pratique *a priori* absurde, mais dans laquelle chacun projetait son interprétation. Pour l'artiste, le dévoilement de l'action furtive se fait par son insistance, qui lui permet d'établir un rapport privilégié avec les individus interpellés ; pas de spectateurs ici, mais, au fur et à mesure de ses passages, des complices.

En 2014, invitée en résidence au Musée Commun[1310], Brémaud va à l'encontre d'une quelconque forme d'exploit en expérimentant l'immobilité (*Sit In*, 2014). Tous les jours du mois de juillet, elle effectue un parcours dans le quartier Sainte Blaise, une chaise de camping sous le bras. Elle ne s'autorise une halte qu'à la condition de croiser quelqu'un au repos. Bien

[1309] « Au début rien, un regard en coin, un regard croisé, un sourire, plusieurs jours de sourires même. Et puis là on est bien le 5-6-7ème jour : " Vous faites le tour en entier ? - Oui. " Le lendemain : " Mais vous faites ça tous les jours ? ! - Oui, tous les jours. " Le surlendemain : " Et vous faites le tour jusqu'à quand ? - Jusqu'au 15 août. - Et tu as commencé ça depuis quand ? (tutoiement) - Le 14 juillet. - Ah oui ! Et tu fais ça pourquoi exactement ? " Étrangement, c'est une question qui ne se pose pas. La grande majorité a répondu seule à cette interrogation, émettant une hypothèse : elle fait tout ça pour avoir quelque chose à raconter. Qu'importe que je sois écrivain, sportive, artiste, journaliste, ethnologue. Seule Marie-Line, la marchande de glace de la plage des Vieilles, m'a vraiment posée la question dès le début. Finalement, les membres du petit groupe d'observateurs assidus sont devenus des amis. Marie-Line, elle, est devenue aussi le sponsor du tour : une glace offerte chaque jour ! », BRÉMAUD, Élodie, entretien avec l'artiste, juin 2013.

[1310] « Imaginé par Christian Bernard dans le cadre des commandes artistiques du tramway T3, Le Musée Commun est une initiative de la ville de Paris et de la mairie du 20e arrondissement. Ouvert à tous, le Musée Commun est un musée d'un genre nouveau, conçu avec et pour les habitants, un lieu pour se rencontrer, débattre, découvrir et inventer ensemble des collections. Il est également pensé comme un espace collaboratif pour tous ceux qui œuvrent dans le quartier Saint-Blaise et ses environs. », Mairie du 20ème arrondissement de Paris, [http://www.mairie20.paris.fr/mairie20/jsp/site/Portal.jsp?document_id=20220&portlet_id=3470], page consultée le 17 juillet 2015.

qu'elle garde subjective la durée de son propre arrêt sur sa chaise, elle fait de l'usage de l'espace public par ses habitants l'aspect déterminant de son action. Quant à la position assise, qui pourrait être celle de la vacance normée en cette période estivale, elle est bien plus, dans ce quartier pauvre à l'absurde architecture de dalles, celle de l'attente et du désœuvrement. Pour l'artiste, il s'agit là d'une façon de répondre tacitement « à la restriction des espaces de liberté et de jeu, une façon manifeste de désobéir dans la plus grande discrétion »[1311], probablement en écho aux multiples panneaux installés au rez-de-chaussée des immeubles : « Jeux interdits ». Ces interventions sont absolument non spectaculaires, n'appellent l'attention de personne, ne semblent avoir aucune incidence. « Faire le tour de l'île », s'asseoir : non seulement Brémaud n'invente pas les gestes accomplis puisqu'elle reproduit ceux qu'elle a observés sur les lieux même de son intervention mais, de plus, elle se fond dans la vie ordinaire des passants croisés. Et si la répétition opiniâtre de ces actions, dans une temporalité non négligeable, s'apparente au processus qui engendre l'habitude (née de la redondance du même), elle contribue à faire apparaître ces gestes quotidiens aux yeux des habitants. Une régularité naît et rend un phénomène perceptible et désignable en tant que tel. Banals, ses actes s'inscrivent dans le quotidien mais, par leur répétition opiniâtre et à l'identique, finissent par être insolites. Aussi la répétition crée-t-elle du nouveau, instaure une différence dans la perception de la vie ordinaire. Le familier dérange.

b) *Cosmos* de Gombrowicz : « un roman sur la formation de la réalité »

Un roman, considéré par son auteur comme relevant du genre policier, nous permet d'envisager la manière dont la répétition instaure un doute : *Cosmos* de Witold Gombrowicz. L'incertitude quant au sens est effectivement le fondement même de son œuvre. Écrivain polonais exilé en Amérique du sud en 1939, Gombrowicz place le point focal de ses ouvrages sur des détails *a priori* insignifiants et leur mise en relation. Dans son journal, en 1962, il s'interroge sur la nature du genre policier : « Qu'est-ce qu'un roman policier ? » écrit-t-il,

[1311] BRÉMAUD, Élodie, protocole d'action, juillet 2014, [http://www.elodiebremaud.com/], page consultée le 5 octobre 2015.

avant d'y répondre ainsi : « Un essai d'organiser le chaos. »[1312]. Cette vision du roman policier n'est pas sans nous rappeler celle de Vanoncini, lorsqu'il affirme que « la question ici n'est plus "où va le héros" mais "comment le désordre fera-t-il place à l'ordre ?" »[1313]. En effet, dans ce type littéraire, des éléments disparates – les indices – sont agencés, réassemblés, de manière à faire sens, à constituer un ensemble logique permettant de révéler l'existence du « crime ». Il s'agit d'un travail de construction de la réalité, *a posteriori*. Gombrowicz ne dit pas autre chose lorsqu'il écrit que si un roman policier est une tentative d'organiser le chaos, alors *Cosmos*, qu'il appelle « un roman sur la formation de la réalité »[1314], est un récit policier. Les artistes de l'action furtive cherchent-ils eux aussi, en répétant un quotidien impossible à appréhender et dont le sens échappe, à reformer une réalité ?

Commencé à Buenos Aires en février 1961, *Cosmos* est achevé en décembre 1964. Bénéficiant de ce nouveau lecteur décrit par Borges – suspicieux dès qu'il ouvre un roman dit policier – Gombrowicz construit un récit sans crime mais où chaque détail répété cherche à faire sens. Rédigé à la première personne, le récit a pour cadre la région polonaise de Zakopane et sa campagne recluse. Le narrateur, Witold (il porte le même prénom que l'auteur), est un jeune homme parti s'évader dans la campagne pour goûter au changement. Alors qu'il erre à la recherche d'une chambre où il pourrait être logé, il tombe sur son ami Fuchs : ne sachant que faire de leurs vacances, ils décident de poursuivre leur route ensemble vers une pension voisine et bon marché. La découverte en chemin d'un moineau mort, pendu à un fil de fer au creux d'un taillis, est le prélude à une série de signes étranges qui vont se nouer les uns aux autres. Arrivés dans la pension qu'ils cherchaient, les deux jeunes hommes rencontrent leurs hôtes : Léon, le propriétaire de la pension, sa femme Bouboule, leur fille Léna et son mari Lucien, ainsi que la servante nommée Catherette.

> « [D]ans "Cosmos" on raconte l'histoire toute simple d'un simple étudiant. Cet étudiant prend pension pour ses vacances dans une maison où il fait la connaissance de deux femmes ; l'une a une bouche hideuse à la suite d'un accident de voiture, l'autre a une bouche attirante, les deux bouches s'associent dans son esprit,

[1312] GOMBROWICZ, Witold, « Quelques extraits de mon journal au sujet de " Cosmos " », dans *Cosmos*, trad. G. Sediv, Georges, éd. Denoël, Paris, 1966, p. 9.

[1313] VANONCINI, André, *op. cit.*, p. 8.

[1314] GOMBROWICZ, Witold, « Quelques extraits (…) », *op. cit.*, p. 9.

cela tourne à l'obsession. D'autre part, il a vu un moineau pendu par un fil de fer, et un morceau de bois pendu à un fil... Et tout cela, un peu par ennui, un peu par curiosité, un peu par amour, par passion violente, commence à l'entraîner vers une certaine action à laquelle il s'abandonne non sans scepticisme. »[1315]

Deux points de départ, très éloignés l'un de l'autre, construisent le récit : la pendaison d'un moineau, qui entraîne Fuchs et Witold dans une enquête, résolus à trouver le coupable de cet acte et l'association par le narrateur de la bouche de Catherette – défigurée et « sale » –, à la bouche « pure » de Léna. Or « [c]es deux problèmes se mettent à réclamer un sens »[1316]. Le narrateur s'obstine alors à vouloir relier les deux bouches entre elles, mais également à la pendaison de l'oiseau. L'émergence du sens de la pendaison du moineau comme des bouches reliées est ce qui structure le récit. La tension grandit progressivement sous l'impulsion de l'enquête. Le délire du narrateur se construit, prend consistance, jusqu'à surgir scandaleusement dans la réalité. Ses idées vagues se raffermissent au fur et à mesure des coïncidences et finissent par s'installer physiquement dans le « monde réel » décrit dans le roman. Ses obsessions contaminent le récit. Ici, ce qui se répète est bien ce qui réclame un sens. Comme les actions furtives, les obsessions du narrateur sont en *souffrance*. Elles sont tels des symptômes qui insistent et, par la répétition, réclament une signification. « Clocheries dans la causalité »[1317], elles participent à former le monde dans lequel évolue le narrateur.

Dans *Cosmos*, les éléments répétés ne sont pas isolés. Le monde tel que décrit dans le récit n'existe que par son activité de relation[1318] : les détails du roman ne prennent sens qu'en fonction de leur relation avec Witold et ce qu'ils signifient pour ce dernier. Cet aspect n'est pas sans rappeler la « chaîne parlante » de Saussure – où le sens du signe varie en fonction de

[1315] Id., *Testament. Entretiens avec Dominique de Roux*, Gallimard, Paris, 1996, p.197-198.

[1316] Id., « Quelques extraits (…) », dans *op. cit.*, p. 9.

[1317] LACAN, Jacques, *Le Séminaire, Livre XI, op. cit.*, p. 25.

[1318] Cela est proche de la pensée structuraliste. En 1967, Witold Gombrowicz affirmait d'ailleurs dans la Quinzaine Littéraire : « J'étais structuraliste avant tout le monde » (La Quinzaine Littéraire, 1, V, cité par WLODARCZYK, Hélène**,** **«** Gombrowicz et les signes ou la sémiotique comme méthode littéraire », Revue de littérature comparée, n° 307, juillet-septembre 2003, p. 293). Hélène Wlodarczyk ajoute : « C'est par la création et la manipulation de signes (métasignes superposés aux mots de la langue) que Gombrowicz crée son propre univers, son Cosmos grotesque fait de "petites cochonneries", car l'essentiel est dans la forme, non dans la substance, dans les relations, non dans les êtres. », (ibid.).

sa relation avec les autres signes – ou la « chaîne symbolique » dans la théorie de l'inconscient de Lacan – qui lie et oriente le signifiant. Dans *Cosmos,* les éléments réclament de s'intégrer dans la chaîne de significations. Mais plus précisément, cette activité de relation des signes renvoie aux théories de Peirce, qui affirme que « le réel est ce qui *signifie* quelque chose de réel »[1319]. Le sémioticien refuse la traditionnelle opposition entre des objets externes constitués comme les référents d'un monde interne de la pensée et ce monde interne. Il propose plutôt de les placer dans un même espace de relation et de définir les signes à partir de cette activité de relation.

> « Exactement comme nous disons qu'un corps est en mouvement et non que le mouvement est dans le corps, nous devrions dire que nous sommes en pensées, et non que les pensées sont en nous. »[1320]

Comme le souligne Jean-Philippe Antoine, Peirce ne tente pas une « déréalisation » de la relation au monde, mais, répétons-le, les « conditions d'une pensée de l'émergence du sens *dans ce qui apparaît* »[1321]. *Cosmos* est intégralement construit autour de cette survenue du sens, de ce monde en pensée. Nous observons tout au long du roman la collaboration des personnages dans ce travail de construction de signes, tels que le compagnon Fuchs, mais également d'autres individus qui n'en sont pas conscients ou qui échafaudent leur propre système dans lequel ils entraînent le narrateur en retour. Cette interaction est notoire dans le dialogue où Witold se met à utiliser la sorte d'onomatopée « berg » inventée par Léon, le propriétaire de la pension. Au début du chapitre, ce dernier laisse échapper un « berg », mot inconnu en polonais, dont sa femme lui demande le sens. Il s'esquive en tirant parti de la consonance germanique du mot pour faire allusion à une blague juive dont il aurait oublié les détails. Ce terme a en effet un sens en allemand : il signifie « montagne ». D'ailleurs, lors d'une excursion alpine, seul avec Witold, Léon reprend le mot. Un jeu commence : Léon sait

[1319] PEIRCE, Charles Sanders, cité par TIERCELIN, Claudine, *La Pensée-signe. Études sur C.S. Peirce*, éd. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1993, p. 161.

[1320] TIERCELIN, Claudine, *ibid.*, p.117.

[1321] *Ibid.*, p. 34.

qu'il est obligé d'expliquer « berg », mais il veut forcer Witold à lui demander des explications et, ainsi, à se dévoiler. Hélène Włodarczyk[1322] remarque :

> « Au cours du dialogue, Léon fait comprendre le sens de "berg" en l'employant dans différents contextes et en le faisant fonctionner dans le système flexionnel et dérivationnel de la langue »[1323].

En effet, dit-elle, les valeurs du genre, du nombre, les cas de la déclinaison ou les catégories verbales suggèrent des relations qui permettent d'imaginer une certaine situation, même sans connaître le sens des racines lexicales. Le mot s'intègre ainsi dans la langue du point de vue formel tandis que les associations avec d'autres termes lui confèrent progressivement un contenu sémantique. Au cours du dialogue, nous voyons ainsi naître le sens de « berg » pour le narrateur. Ce dernier renvoie trois fois le mot à Léon, le père de famille. Le premier « berg » est accompagné d'un point d'interrogation : Witold demande une explication[1324]. Le deuxième est suivi d'un point d'exclamation : le narrateur prouve à Léon qu'il a percé son secret[1325]. Enfin, le troisième « berg » est prononcé de façon neutre, ce qui semble prouver que Witold en a compris le sens et peut désormais l'utiliser librement[1326]. « Berg », à force de répétition, est ainsi devenu un signe linguistique pour les deux individus, moyen intime de communication connu d'eux seuls. À la fin de l'ouvrage, les deux partenaires font une démonstration de l'emploi du mot, devant toute la compagnie. « Berg » acquiert ici toute sa force : « celle de jeter à la face de la société petite-bourgeoise une réalité sexuelle refoulée »[1327]. « Berg », finit ainsi par évoquer toute une sensualité interdite, d'autant plus voluptueuse que coupable.

[1322] Professeur de linguistique polonaise à l'Université Paris-Sorbonne.

[1323] WLODARCZYK, Hélène, « En avant dans le sens du berg », dans SMORAG-GOLDBERG, Małgorzata (sld), *Gombrowicz, une gueule de classique ?*, éd. Institut d'études slaves, Paris, 2007, p. 297.

[1324] « - Quoi, berg ? », GOMBROWICZ, Witold, *Cosmos, op. cit.,* p. 158.

[1325] « - Berg ! / Ce fut efficace. D'abord il hésita, surpris de ce que ce mot lui parvînt de l'extérieur. », *ibid.*, p. 161.

[1326] « -Berg, dis-je. Il me regarda avec approbation.», *ibid.*, p.164.

[1327] WLODARCZYK, Hélène, « En avant dans le sens du berg », *op. cit.*, p. 298.

Ceci n'est qu'un exemple de ce qui se déroule tout au long du roman : les individus n'existent pas pour eux-mêmes mais par rapport aux autres. Le système de Léon reste absurde sans communication avec Witold, celui du narrateur ne signifie rien sans communication avec Fuchs son ami, ou même avec le lecteur. La relation signifiante ne peut se passer de la relation à autrui. De là il n'y a qu'un pas pour l'appliquer à l'œuvre entière : le lecteur de *Cosmos* participe activement à la construction du sens du roman et, contaminé par les obsessions du narrateur, ne devient pas tant suspicieux – ainsi que le qualifiait Borges concernant le roman policier – que paranoïaque : chaque élément trivial décrit dans le roman le gonfle de doute et de méfiance. Tout est susceptible d'y faire sens, même le plus insignifiant des « berg », la plus petite allumette, le pauvre moineau mort.

L'action furtive devenue œuvre pose elle aussi deux points de départ : un individu réalise un geste quelconque dans l'espace public. Le même individu publie ce geste dans le champ de l'art. Ces deux éléments sont en attente de sens. Ils n'ont de signification que dans l'activité de relation avec un spectateur, dont la collaboration active est nécessaire afin d'inscrire l'œuvre dans une chaîne signifiante. Ils entraînent ainsi le public dans une enquête, à la recherche d'une signification. Si au début le spectateur ne voit que l'image d'un individu regarder en l'air, en s'attardant, il dissocie ce qu'il connaît de ce qu'il voit. Il réévalue la valeur du geste reproduit. Jean-Philippe Antoine affirme à propos du ready-made : « En écartant ces objets du circuit utilitaire dans et pour lequel ils avaient été conçus, [Duchamp] *les rendaient disponibles pour d'autres significations* […] »[1328]. Il faut dépasser les associations automatiques (urinoir = toilettes) pour les faire entrer en concurrence avec les nouvelles associations qui nous sont proposées. « Les dissociations doivent éveiller l'esprit et laisser libre de penser la nouveauté soumise »[1329] nous dit Marc Decimo. L'artiste qui réalise des actions furtives instaure un dialogue dans lequel les éléments répétés ne prennent sens que dans l'activité de relation avec le public. Le « délire » de l'artiste contamine alors le spectateur, prend consistance et finit par surgir dans sa réalité. En effet, tel le lecteur qui ouvre un policier, le spectateur qui a inscrit l'action furtive dans une chaîne signifiante est ensuite enclin à suspecter partout l'action furtive – chez cet homme qui se passe la main dans les

[1328] ANTOINE, Jean-Philippe, « Une Expérience démocratique de l'art ? (…), *op. cit.*, p. 31.

[1329] DECIMO, Marc, *op. cit.*, p. 50.

cheveux, chez tel autre qui se frotte le nez, chez celui-ci qui regarde en l'air… Ne feignent-ils pas la réalité ?

c) Douter de la réalité

Gombrowicz se demandait si la réalité n'aurait pas été construite par une répétition absurde, qui, à force, aurait figé le sens dans une seule direction :

> « La réalité serait-elle, dans son essence, obsessionnelle ? Etant donné que nous construisons nos mondes en associant des phénomènes, je ne serais pas surpris qu'au tout début des temps il y ait eu une association gratuite et répétée fixant une direction dans le chaos et instaurant un ordre. »[1330]

L'« ordre » dont parle Gombrowicz s'assimile fort à « l'habitude » chez Peirce. L'habitude est une règle générale, « une loi ou quelque chose d'exprimable dans une proposition universelle »[1331] qui permet de donner tel sens à telle chose, « d'être prêt à agir d'une certaine façon dans des circonstances données »[1332]. Aussi appelée « interprétant logique final », elle autorise deux interlocuteurs, dans un contexte précis de communication, de comprendre de quoi ils parlent, coutumiers d'attribuer telle signification à tel signe dans tel contexte. Selon la théorie de la signification de Peirce, si tout acte de pensée est un signe, alors le processus sémiotique devrait être illimité. Dans la pratique cependant, il est stoppé par l'habitude qui arrête le renvoi infini d'un signe à un autre. La direction fixée dans le chaos par l'association répétée qu'évoque Gombrowicz – l'ordre – est comme cette « habitude », qui fixe une direction, un sens. Un homme se gratte la nuque car elle le gratte. Soit. Fin du renvoi infini de signes. Mais pour l'auteur polonais, le sens fixé a probablement été créé par association gratuite ; le monde est donc menacé de se figer dans l'absurde si nous en répétons les formes indéfiniment, semblables à elles-mêmes. Son œuvre est *a contrario* une mise en

[1330] GOMBROWICZ, Witold, « Quelques extraits (…) », *op. cit.*, p.9.

[1331] PEIRCE, Charles Sanders, *op. cit.*., p. 52, deuxième lettre à Lady Welby (8.344).

[1332] *Ibid*., p. 132 (5.480).

mouvement destinée à conquérir un champ sémiotique nouveau. Elle s'offre comme une bataille contre la stagnation intellectuelle ou les stéréotypes d'une société. Par l'association d'éléments disparates (les deux bouches), par la collaboration des personnages, par la répétition de détails *a priori* insignifiants, un nouveau sens contamine le monde décrit par l'auteur. *Cosmos* est un roman policier dont les détails surgissent et rompent avec leur neutralité apparente, afin de s'intégrer à une chaîne symbolique, qui leur conférera un sens. L'écrivain accommode, met au point, règle la distance ou la proximité du réel, cadre des fragments, superpose des perspectives. Par les simples mécanismes de la répétition, de l'isolement ou du regard qui insiste, les éléments observés sont arrachés au flux qui les dissipe.

> « Dans l'infinité des phénomènes qui se passent autour de moi, j'en isole un. J'aperçois, par exemple, un cendrier sur ma table (le reste s'efface dans l'ombre). Si cette perception se justifie (par exemple, j'ai remarqué le cendrier par ce que je veux y jeter la cendre de ma cigarette), tout est parfait. Si j'ai aperçu le cendrier par hasard et ne reviens pas là-dessus, tout va bien aussi. Mais si, après avoir remarqué ce phénomène sans but précis, vous y revenez, malheur ! Pourquoi y êtes-vous revenu, s'il est sans signification ? Ah ah ! ainsi il signifiait quelque chose pour vous, puisque vous y êtes revenu ? Voilà comment, par le simple fait que vous vous êtes concentré sans raison une seconde de trop sur ce phénomène, la chose commence à être un peu à part, à devenir chargée de sens…
>
> - Non, non ! (vous vous défendez) c'est un cendrier ordinaire !
>
> - Ordinaire ? Alors pourquoi vous en défendez-vous s'il est vraiment ordinaire ? Voilà comment un phénomène devient une obsession… »[1333]

Cet extrait de la préface de *Cosmos*, tiré du journal de l'écrivain, rend explicite combien la répétition permet de tirer certains éléments du réel de leur banalité apparente. Le détail répété devient ce grâce à quoi s'instaure le contact avec la réalité, obsessionnel, *a priori*

[1333] GOMBROWICZ, Witold, « Quelques extraits (…) », *op. cit.*, p. 10-11.

sans raison. « *Cosmos* introduit de façon ordinaire à un monde extraordinaire, en quelques sorte, aux coulisses du monde. »[1334]

Ce détour par *Cosmos* nous ramène au sujet de nos recherches : l'action furtive, lorsqu'elle s'accomplit, s'insère dans un ordre sémiotique immobile, épouse la direction fixée d'un geste. Kovanda se gratte la nuque. Il copie un acte ordinaire, dans un contexte banal et quotidien. Le sens artistique ne se révèle pas. Pourtant, pour paraphraser Gombrowicz, dans l'infinité des phénomènes qui se sont passés autour de cette place de Prague en ce jour de 1976, cet homme qui se gratte la nuque est isolé – soit parce qu'il répète le geste à l'identique, soit parce qu'il le publie. Nous y revenons. S'il est sans signification, pourquoi y revenons-nous ? Ah ah ! Ainsi il signifiait quelque chose pour nous ?[1335] Effectivement, nous y revenons, puisque les auteurs d'actions furtives que nous pouvons identifier comme œuvres les ont rendues publiques. Or nous l'avons dit, leurs publications s'offrent comme autant de béances, de signes d'une absence. Elles sollicitent une signification, dérangent l'ordre établi : les gestes insignifiants sont tirés de leur lit et communiqués, dans un contexte artistique. Comme les détails obsessionnels du narrateur de *Cosmos*, ils réclament un sens. Gombrowicz le remarque : quand un fragment du réel me dit « regardez-moi », nous sommes en droit de nous demander si cela est le signe d'une mauvaise santé mentale ou n'est pas du ressort de l'obsession. Or ces gestes sont eux-mêmes une répétition du quotidien. Celui-ci, toujours indéterminé, manqué, suspect, insaisissable, se répète, cherche s'inscrire dans une chaîne symbolique. Ainsi l'action furtive devenue œuvre s'oppose à l'habitude qui fixe la signification du quotidien. Elle cherche à insuffler un mouvement dans l'association gratuite qui détermine le sens de ce qui nous entoure. Dès lors, l'incertitude s'instaure et son public se trouve dans la position du lecteur de roman policier, mais étendue à la vie ordinaire : il doute de la réalité.

Les gestes réalisés par les artistes et leurs publications « raffinées » par le spectateur sont comparables aux bouts d'allumettes qui encombrent les poches du Léon de *Cosmos* ou aux autres vétilles capables de contaminer tout un monde. Là est la force de l'action furtive devenue œuvre : si le spectateur est actif dans le champ de l'art, se penchant sur les indices pour saisir la structure et lui offrir une signification, alors l'obsession de l'artiste devient

[1334] Id., *Testament.* (…), *op. cit,*. p. 198.

[1335] Paraphrase de *ibid.,* p. 11.

contagieuse. Chaque détail du quotidien, *a priori* insignifiant, demande une nouvelle signification, chaque personne croisée dans la rue est susceptible de jouer une performance. Le spectateur détective est susceptible de soupçonner une action furtive en chaque passant rencontré, à chaque place publique traversée. Nous avons suggéré précédemment que les publications d'actions furtives contribuaient à ouvrir un espace poétique, celui partagé par Dupin et le ministre D. de la nouvelle de Poe, seuls aptes à concevoir qu'une lettre volée pouvait être cachée, repliée sur elle-même. Nous avançons ici que cet espace poétique est susceptible de s'étendre ensuite au quotidien du récepteur. L'action urbaine trouve sa valeur signifiante en se répétant elle-même ou en étant placée dans un espace poétique partagé, néanmoins elle effectue ensuite un retour, contaminant le quotidien du récepteur. L'espace constitué par l'action furtive devenue œuvre paraît alors illimité. Et si le réel est ce qui signifie quelque chose de réel, où s'arrête-t-il lorsque le processus sémiotique est réenclenché ? Ces œuvres supposent un autre ordre que celui établi par l'habitude. Elles dérangent les relations, offrent une alternative à l'association gratuite des phénomènes qui dirige nos modes de pensée, instaurent un doute. Par la répétition, elles introduisent, pour reprendre Gombrowicz, « aux coulisses du monde »[1336].

[1336] GOMBROWICZ, Witold, *Testament.* (…), *op. cit,*. p. 198.

III. Imitation et invention de l'action furtive devenue œuvre

« Cette sorte d'ambition immanente et immense qui est l'âme de l'univers, et qui se traduit physiquement par la conquête lumineuse de l'espace, vitalement par la prétention de chaque espèce, même la plus humble, à remplir le globe entier de ses exemplaires, semble pousser chaque découverte ou chaque invention, même la plus futile, y compris chaque innovation individuelle, même la plus insignifiante, à se disséminer dans tous le champ social indéfiniment agrandi. »[1337]

A/ Les Publications : une valeur d'exemplarité ?

a) L'Invitation à agir : les publications de Francis Alÿs

Les publications instaurent un doute sur tout ce qui nous entoure et participent à réévaluer le réel. Or ce doute est rendu possible car ce qui est donné à voir et/ou à lire est emprunt d'une certaine exemplarité ; tout individu peut faire de même que l'artiste. Francis Alÿs, dont nous avons déjà évoqué les travaux à plusieurs reprises, nous permet de préciser la valeur d'exemplarité de l'action furtive devenue œuvre.

L'artiste produit des œuvres significatives de l'ambivalence que les formes de publication peuvent entretenir avec l'acte furtif – équivoque qui se retrouve ensuite dans les modes de diffusion des images créées et dans leur réception par un spectateur. Loin d'être seulement la trace d'un acte passé, plusieurs types de publications différentes peuvent faire référence à une même action furtive – que celle-ci ait été accomplie ou non. La temporalité que nous pensions avoir décelée – du geste furtif à sa révélation – se trouve chez cet artiste totalement bouleversée. Au lieu de faire comprendre qu'un acte artistique a eu lieu, ses

[1337] TARDE, Gabriel, *Les Lois de l'imitation*, (1890), Seuil, Paris, 2001, p. 419.

travaux invitent à produire une action future et affirment avec puissance leur potentiel exemplaire.

L'artiste a souvent déployé la même idée d'action furtive au travers de nombreux formats et mediums, sans distinction (actions, vidéos, dessins, peintures, *flip books*, photographies, sculptures, installations…). *Sometimes Making Something Leads to Nothing*[1338] (1998) fonctionne selon ce procédé de déploiement. Conservée au FRAC Rhône-Alpes, cette œuvre est composée de sept Cromalins peints, mis sous verre et encadrés. Chacune des sept images représente une action passée. Nous pouvons reconnaître par exemple Alÿs qui pousse un bloc de glace dans les rues de Mexico [*Paradox of Praxis (Sometimes Making Something Leads to Nothing)*, Mexico, 1997] ou *Narcotourisme* – action pour laquelle Alÿs avait pris une drogue différente chaque jour pour partir à la découverte de Copenhague (1996). L'artiste a effectué ses actes tout en étant filmé ou photographié, puis il a tiré des vidéogrammes sur Cromalin, les a peint et a constitué avec l'ensemble une installation. Pour chaque acte présenté, un texte donne des indices de compréhension ; le lieu et la date de l'action sont spécifiés et une marque de tampon circulaire est posée : « Hypothesis for a walk / Francis Alÿs »[1339]. Un numéro donne l'ordre dans lequel il faut présenter les différents éléments (à savoir par ordre chronologique), signés, datés, encadrés. L'artiste crée une nouvelle œuvre, à partir de ses actions et créations précédentes. Il les présente comme des « hypothèses pour une marche » et non comme des preuves d'un acte passé. Est-ce une façon d'accepter que la recherche de l'artiste ne s'attache pas à un résultat – une hypothèse en amenant toujours une autre ?

Alÿs déploie la même idée sous de multiples formes et temporalités. Impossible de déceler un original. Rosalind Krauss dans *Une Répétition post moderniste*, pose la question de l'original, appliqué à l'œuvre d'Auguste Rodin, sculpteur français de la fin du XIXème siècle. La notion de « bronze authentique » a peu de sens pour le travail de cet artiste qui entretenait une relation extrêmement distante avec la fonte de ses œuvres. Celle-ci avait lieu la plupart du temps dans des fonderies où le sculpteur ne se rendait jamais. Francis Alÿs n'hésite pas non plus à déléguer, à collaborer avec des artisans. Le jouet aimanté de l'action *The Collector*

[1338] *Parfois faire quelque chose ne mène à rien*. Nous traduisons.

[1339] *Hypothèse pour une marche / Francis Alÿs*. Nous traduisons.

(1990-1992) – durant laquelle Alÿs déambule dans les rues de Mexico en traînant derrière lui un petit chien sur roulettes qui collecte tous les déchets métalliques rencontrés – a été réalisé en collaboration avec l'ouvrier Felipe Sanabria, puis il a été tiré à quatre-vingts dix-neuf exemplaires pour le magazine *Parkett*. Souvent, Alÿs édite des cartes postales qui sont distribuées gratuitement au public à l'entrée des expositions. Mais revenons à Rosalind Krauss qui relève que le problème de la reproductibilité pour Rodin ne s'applique pas uniquement aux considérations techniques liées à la fonte des œuvres.

> « Il loge au cœur même de l'atelier Rodin […]. Car les plâtres qui forment le noyau de son œuvre sont eux-mêmes des moulages − des multiples potentiels. Et c'est de cette multiplicité que naîtra la prolifération structurelle qui est au fondement de l'œuvre impressionnante de Rodin. »[1340]

Krauss prend pour exemple *Les Trois ombres* qui couronnent *La Porte de l'enfer* (1880-1917). Il s'agit dans cette sculpture de trois figures identiques qui, assemblées, forment alors une autre œuvre selon le procédé du « marcottage ». La théoricienne souligne qu'il semble absurde de se demander laquelle des figures des *Trois ombres* est l'original. Pourquoi n'en irait-il pas de même pour Francis Alÿs ? Qu'il réalise l'action, en crée des images et des textes, les réunisse en carte postale ou les assemble pour ne former plus qu'un travail autonome (comme celui que possède le FRAC Rhône-Alpes), il n'y a pas utilité de savoir s'il y a un original, un primat d'un objet sur un autre. La reproductibilité loge au cœur même de l'œuvre d'Alÿs. L'artiste utilise des langages différents pour décliner un même motif qui se retrouve dans de nombreux travaux aux médias variés. Mark Godfrey, le commissaire de l'exposition monographique « Francis Alÿs, A Story of Deception » (Tate Modern, 2010), reconnaît que, chez cet artiste, un même travail peut prendre de multiples formes, s'accomplir dans des lieux distincts et à différents moments :

> « Un regardeur pourrait être témoin d'une action particulière alors qu'elle se déroule en temps réel, tandis qu'un autre pourrait la découvrir des mois plus tard, au travers d'une image sur une carte postale ou comme rumeur dans une conversation : ce sont des moyens de découvrir le travail de l'artiste qui s'équivalent. Pendant ce temps,

[1340] KRAUSS, Rosalind, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, trad. J.P. Criqui, Macula, Paris, 1993, p. 132.

dans une galerie ou un musée, un projet peut être présenté au travers de vidéos, d'objets, de documents, de dessins ou de peintures. »[1341]

Ce que Godfrey ne dit pas c'est que, dans un musée, un projet non encore réalisé peut également être exposé comme une invitation à agir. Loin d'être démonstratives, ces publications se trouvent être suggestives. Elles disséminent le même axiome et font de l'acte une hypothèse, un exemple à copier par tous. L'exposition *Time is a Trick of the Mind*, organisée en 2004 par le Musée d'art Moderne de Francfort sur le Main, est intégralement consacrée à un même geste, décliné sous différentes formes. Le projet d'action consiste à marcher tout en faisant tinter les grilles de l'espace urbain à l'aide d'une baguette de bois[1342]. Le son produit est différent en fonction de la matière, de la vitesse de la marche et de la façon d'appuyer. Tous les travaux exposés au musée présentent la même iconographie suggérant une possible action furtive : un homme marche dans la rue et fait sonner des grilles de l'espace public à l'aide d'une baguette. Un dessin animé datant de 1998 est projeté sur le mur, à ras du sol. Un homme, dessiné de trois quart dos, réalise l'action décrite. Le dessin est simple, fait d'un cerne noir sur fond blanc. Seule la baguette tenue par le personnage est colorée en marron clair, afin de porter l'attention sur l'outil nécessaire à la réalisation de l'action. Le personnage n'est pas particulièrement typé ni étrangement vêtu ; plutôt neutre, il marche devant une grille. Impossible de situer dans l'espace ou le temps l'action représentée. Projetées en boucle à ras du parquet sur le mur blanc du musée, les images se succèdent sans fin. Juste à côté, la même animation double la première (*Time is a Trick of the Mind*, 1998). Les deux vidéos diffusent un son qui reproduit celui du bâton sur les grilles, selon un rythme monotone. Les deux bruits se superposent, puis se décalent, générant au fur et à mesure une nouvelle cadence, une interférence.

[1341] (« One viewer might witness a particular action as it unfolds in real time, while another could learn about it months later through image on a postcard or as a rumor in a conversation: all these are equally valid ways of discovering the work. In the gallery or a museum, meanwhile, a project might be presented through videos, object, documents, drawings or paintings. »), GODFREY, Mark, « Politics/Poetics: The Work of Francis Alÿs », dans *Francis Alÿs, A Story of Deception*, catalogue d'exposition (« Francis Alÿs, A Story of deception », Tate Modern, Londres, 2010), Tate Publishing, Londres, 2010, p. 9. Nous traduisons.

[1342] Cette action n'est pas parfaitement furtive ; elle se remarque comme geste intentionnel et un peu différente de l'ordinaire. Toutefois, elle est très peu spectaculaire et son statut artistique, pour le passant qui croiserait l'artiste en action, n'est absolument pas évident.

Sur un mur de la salle du musée sont également accrochés les vingt-quatre dessins[1343] de l'animation, intitulés *Time is a Trick of the Mind* (1998), ainsi que quatorze études de mains tenant la baguette[1344], datant de 1993. Un tableau à l'huile et encaustique sur toile, *The Nightwatcher I* (1997-1999, 14,3×18 cm), présente là aussi un homme en marche, le bâton contre la grille d'une maison. Le personnage vêtu de gris est une fois de plus de trois quart dos ; impossible de discerner son visage. Le style est naïf et il se dégage de cette petite peinture aux tonalités grises une certaine mélancolie. Enfin, le musée a édité un *flip book* qui reproduit le dessin animé : en faisant défiler les pages rapidement, le lecteur peut reproduire le mouvement des images. Le son quant à lui est remplacé par celui des pages qui se succèdent.

Dans cette exposition, aucun élément ne présente l'artiste lui-même en action. Aucun enregistrement direct (photographies ou vidéos) ni texte à la première personne relatant les faits ne sous-entendent que l'artiste a effectivement réalisé ce geste. Pourtant, l'acte est bien suggéré. Cet ensemble de représentations fonctionne ainsi plutôt à la manière de l'icône peircienne – qui renvoie à un objet, que celui-ci existe réellement ou non. Comme le signale Jean-Philippe Antoine à ce propos, son « objet n'a ainsi pas besoin d'exister réellement pour permettre l'établissement d'une ressemblance »[1345]. Est-ce qu'Alÿs a réalisé cette action ? Nous n'en savons rien, rien ne le prouve ni ne le signale. Ici, l'irruption du passé dans le présent du spectateur ne s'effectue pas de la même façon que pour les photographies d'actions furtives. Il y a trace de la connexion directe entre l'objet et ce qui lui préexiste parce que l'on devine la contiguïté entre la main qui a dessiné et les images produites. De plus, aucun des travaux présentés au sein de cette exposition n'offre de repère spatio-temporel ; l'action se présente pour elle-même, intemporelle et universelle, et le personnage est anonyme. Faire jouer une baguette sur des grilles n'est pas envisagé comme acte passé, mais comme un archétype, un modèle pour la création, la potentialité d'un geste à venir. Ces productions ouvrent un futur indéfini et éventuel. Ce mode temporel se rapproche de celui du symbole peircien, entendu comme « un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote en vertu d'une loi, d'ordinaire une association d'idées générales »[1346]. Alÿs ne montre pas un objet en particulier

[1343] Réalisés sur papier au crayon et à la peinture à huile (28 × 35,5 cm).

[1344] Crayon sur papier (26,3 × 31,5 cm).

[1345] ANTOINE, Jean-Philippe, *La Traversée du XXème siècle* (…), *op. cit*., p. 41.

[1346] PEIRCE, Charles Sanders, *op. cit*., p. 140-141.

car ce n'est pas lui-même en action dans une ville précise et en un temps donné que nous percevons dans ces dessins et peintures. « L'objet auquel il renvoie est d'une nature générale »[1347] affirme Peirce à propos du symbole ; cette phrase s'applique parfaitement aux dessins d'Alÿs. Il s'agit plus ici d'une proposition offerte au spectateur que d'une demande d'adhésion à un acte passé. Elle se présente comme hypothèse à réaliser. Le titre de l'exposition prend alors tout son sens ; nous pourrions le traduire par « Le Temps est un tour de l'esprit ». Dans ces œuvres, l'action furtive n'a pas eu lieu dans le passé mais est proposée comme une suggestion future, tout en ne cessant de se répéter. Est-ce pour autant qu'elle n'existe pas ? N'a-t-elle pas lieu dans l'esprit du spectateur, qui permet l'advenue du sens ?

Six ans après avoir réalisé la série de dessins, l'artiste exécute l'action et l'enregistre. Invité à faire une exposition à Londres en 2004, il trouve là l'occasion d'accomplir ce geste : la capitale anglaise s'y prête parfaitement car les grilles y sont omniprésentes. Filmé par son assistant Raul Ortega, Alÿs crée deux vidéos. L'une, de 7 minutes, intitulée *Railings*[1348] (Londres, 2004), montre l'artiste en action autour du square Fitzroy ; l'autre, de 2 minutes 54, *Railings (Samples II)*[1349] (Londres, 2004), le suit dans divers lieux de la ville. Dans les deux cas, l'artiste fait sonner une baguette sur les grilles qu'il longe. La caméra le suit de près, parfois à moins d'un mètre et le plan est serré, cadré sur le geste. Parfois l'image embrasse l'artiste dans son intégralité, de dos ou de profil – jamais de face. On reconnaît parfaitement l'architecture propre à la capitale anglaise, où des grilles protègent les abords des immeubles en briques et où les bus rouges à étage qui passent se signalent comme autant d'indices de localisation. Ici les vidéos désignent clairement l'action comme préexistante à son appréhension par le public ; le passé fait irruption dans le présent du récepteur selon le principe de l'indice peircien, tout en « ressemblant » à l'action, à la façon de l'icône. Toutefois, s'agit-il vraiment d'une action furtive ? Le cameraman est parfois si proche qu'Alÿs ne peut pas passer inaperçu : les deux hommes sont vus simultanément par les passants. Ils identifient sûrement le geste comme étant accompli dans un but extraordinaire, puisqu'il mérite d'être filmé. Car comment un geste peut-il être furtif s'il est réalisé en présence d'une caméra qui le suit et ne se dissimule pas ? Alÿs semble accomplir l'action en

[1347] *Ibid*., p. 141.

[1348] *Rambarde*. Nous traduisons.

[1349] *Rambarde (échantillons II)*. Nous traduisons.

vue de son enregistrement. Elle garde néanmoins sa valeur d'exemplarité ; l'artiste est vu de dos, le geste est simple et en outre il la réalise dans la ville où elle sera diffusée. Elle s'affirme dès lors non comme un geste artistique autonome, mais comme une invitation à faire de même.

En 2005, l'artiste crée une œuvre composée d'un assemblage de différents bâtonnets et baguettes de bois de la même taille, alignés les uns à côté des autres. Parfois peints, ils portent tous la trace de leur usage, comme autant d'indices d'une action passée. À quoi peuvent-ils bien servir ? Le titre nous donne une indication : *Time is a Trick of the Mind*. Nous devinons alors que ces éléments sont les outils qui ont servi à faire sonner les éléments d'architecture. Cette œuvre contribue elle aussi à la diffusion de l'idée archétypale et participe à la dissémination du geste très simple. Toutefois, il est difficile pour un spectateur novice de faire le lien avec l'action évoquée qui, dans le cas de cette exposition, reste secrète. Plus ésotérique et moins démonstratif, le rapport à l'acte est opaque. Mais l'objet renvoie autant au geste passé qu'à la possibilité d'une action future ; il produit pour le spectateur une projection en arrière comme un élan en avant. Les temporalités sont mêlées ; le temps n'est-il pas un tour de l'esprit ? L'artiste propose une vision du monde où la réalité n'est pas immuable et le temps n'est pas chronologique ; ils s'expriment et s'étendent tels des jeux d'esprit.

Puisqu'un motif n'a pas de forme matérielle définitive ni de temporalité fixe mais se déploie sous différents formats et matériaux, alors il peut être répété, imité. Les publications d'Alÿs n'ont pas pour seule vocation de révéler une action furtive ; elles affirment leur valeur exemplaire. Il n'existe pas de séquence ordonnée spécifique qui signifierait que le dessin précède l'action ou vice-versa, ou que la peinture est plus importante que l'assemblage de bâtonnets. L'œuvre d'art, entendue comme « originale », est insituable, non localisable. La diffusion de l'idée est primordiale ; une forme n'est pas plus valable qu'une autre et l'artiste fait un usage égal de la peinture, du dessin, de la photo, de la vidéo et des actions temporaires. L'acte ne précède pas obligatoirement les publications, qui elles-mêmes peuvent faire référence à un événement qui n'a pas eu lieu. Alÿs permet ainsi à son idée de proliférer et de s'ouvrir à toutes les interprétations. La notion de série, de multiple, joue un rôle déterminant et s'inscrit dans une pratique de la répétition : son idée se disperse dans une mobilité de formes. Il détourne et décline le même projet d'une manière foisonnante qui se verra porté d'un médium à un autre, conférant ainsi une « mutabilité » à son champ d'opération. Malgré cette diversité, chaque travail peut être considéré comme indépendant, chaque médium a son

effet unique. Même s'ils sont tous reliés ou ont la même iconographie, aucun n'est capable de dire exactement ce que l'un signifie pour l'autre.

Quelle est alors la fonction de ses actions furtives ? Gardent-elles une spécificité par rapport aux autres formes ? L'assistant de l'artiste, Raul Ortega, contacté en 2008, nous a affirmé que l'action (entendue comme généralité) reste primordiale pour Alÿs : « La pièce doit être performée pour exister et cela affectera la nature même de cette pièce, dans une sorte de jeu de rebondissement qui va et vient. »[1350]. L'acte lui permet d'expérimenter la place de l'individu dans l'espace public et de se confronter à l'altérité. L'actualisation de son hypothèse dans le « réel » modifie sa proposition de départ et permet de la tester. L'expérience transforme la supposition en un fait et participe à en déterminer la forme. Surtout, elle s'affirme pour le public comme une action aisément réalisable, comme potentiel pour agir. S'affirme plus puissamment encore dans l'action la valeur d'exemplarité de l'idée d'origine.

Alÿs use de multiples moyens de diffusion dans l'optique de rendre son œuvre accessible au plus grand nombre : cartes postales (distribuées gratuitement dans les lieux d'expositions) sur lesquelles la photo d'une action et son protocole sont reproduits, livres à tirages illimités permettant un prix accessible à tous, *flip books* ludiques, mais aussi Internet[1351]. Ce média relativement récent engendre un bouleversement dans les moyens de propagation de l'œuvre et l'artiste l'utilise de manière réfléchie et singulière. Aux alentours

[1350] (« THE PIECE HAS TO BE PERFORMED IN ORDER TO EXIST AND THIS WILL AFFECT THE NATURE OF THE PIECE, SORT OF IN A BOUNCING BACK AND FORTH GAME… »), ORTEGA, Raul, entretien par mail, 2008, dans LAPALU, Sophie, *Sur les pas de Francis Alÿs*, mémoire de Master 1 en muséologie, École du Louvre, sous la direction de Cécile Dazord et Stephen Wright, Paris, 2009, Annexes, n. p. Nous traduisons.

[1351] Il n'est pas anodin de rappeler que l'invention d'Internet est la résultante de la commande que l'US Air Force a faite à un groupe de chercheurs en 1962, dans le contexte de la Guerre Froide. L'objectif était de créer un réseau de communication militaire capable de résister à une attaque nucléaire. Aujourd'hui, l'infrastructure que représente Internet s'est répandue dans le monde pour créer un large réseau de partage et créer un accès mondial à l'information et à la communication et, dans un même mouvement, est devenu une autre forme de panoptique qui permet la surveillance des internautes – souvent à des fins commerciales et sécuritaires. À partir de la fin des années 1990, le World Wide Web a répandu une culture de la publication personnelle (dans la mesure où le contenu est autorisé par la loi du pays où il publie), tandis que l'apparition d'application web 2.0 au début des années 2000 a permis à l'internaute de jouer un rôle participatif (il peut, sans connaissance technique, s'approprier de nouvelles fonctionnalités web, interagir de façon simple, partager, échanger des informations).

de 2012, Alÿs crée son site Internet personnel[1352] pour y partager nombre de ses vidéos, sous licence Creative Commons. Les licences Creative Commons (il en existe six différentes) viennent en complément du droit applicable dans chaque pays ; elles ne se substituent pas au droit d'auteur, mais permettent aux titulaires de droits d'autoriser le public à effectuer certaines utilisations spécifiques « tout en ayant la possibilité de réserver les exploitations commerciales, les œuvres dérivées et les conditions de redistribution »[1353]. Au contraire du droit d'auteur classique qui incite tout créateur à garder l'exclusivité sur la totalité de ses droits, les licences Creative Commons encouragent à n'en conserver qu'une partie. Ainsi, ces licences se destinent non pas à restreindre la diffusion d'œuvres en ligne, mais à en faciliter le partage. Chacun peut avoir accès aux œuvres d'Alÿs, mais aussi les reproduire, les partager et les communiquer auprès d'un public, sous réserve que cela soit à titre gratuit et qu'apparaissent, à chaque utilisation ou diffusion de l'œuvre, les conditions de la licence. Alÿs a donc choisi de permettre à tout usager de télécharger ses vidéos et de les partager, tant que l'auteur est crédité et que le lien vers son site est présent. Par ailleurs, les vidéos ne peuvent être altérées ni utilisées à des fins commerciales et ne sont exposées ou diffusées qu'avec l'accord de l'artiste. Cette façon de diffuser son travail est le résultat d'une réflexion qui fait suite aux écueils que n'ont pas su éviter ses aînés, comme nous l'avons vu avec Acconci. Alÿs fait partie d'une génération d'artistes parfois nommée « post conceptuelle » ; il a intégré le principe qu'une œuvre peut être incarnée dans une idée plutôt que dans une forme et des matériaux. Mais si ses aînés remettaient en question la réalité de l'art et « le statut traditionnel de l'objet d'art en tant qu'objet unique, de collection ou de marchandise »[1354], chez Alÿs, ces présupposés sont totalement intégrés. Il connaît les dérives de la réification à outrance, les impasses de l'art prétendument immatériel et sait qu'il est risqué de produire des éléments dits « documentaires » (par opposition à d'autres considérés comme « œuvres »), inévitablement amenés à devenir des objets de marchandisation. Lorsque nous avions été en contact avec son assistant en 2008[1355], nous avions reçu la confirmation que l'artiste catégorise ses travaux entre fiction, documentation et archives. Concernant ses vidéos, par

[1352] ALŸS, Francis, [http://francis ALŸS.com/], page consultée le 7 août 2014.

[1353] Creative Commons France, [http://creativecommons.fr/licences/], page consultée le 1er janvier 2016.

[1354] GODFREY, Tony, *L'Art conceptuel*, Phaidon, Paris, 2003, p. 4.

[1355] Lors de la rédaction de notre master qui lui était consacré, LAPALU, Sophie, *Sur les pas de Francis Alÿs* (…), *op. cit.*.

exemple, ce classement influe même sur le nombre de copies comme sur leur valeur d'échange. La première catégorie, « fiction », constitue l'objet de commerce marchand ; l'artiste édite quatre copies destinées à la vente et deux comme copies d'artiste. La documentation de ses actions est quant à elle éditée à un exemplaire et l'artiste en garde tous les droits[1356]. Enfin, ce qu'il considère comme les archives fait partie du domaine public et l'artiste ne possède pas d'exclusivité sur le droit des images. Prenons par exemple les vidéos déjà évoquées de *Paradox of Praxis (Sometimes Making Something Leads to Nothing)* ou de *Railings* ; elles appartiennent à la seconde catégorie. En tant que documentation, Alÿs ne les vend pas et les met en ligne sur Internet gratuitement.

L'objectif est ainsi que tout un chacun se réapproprie les œuvres, qu'elles se propagent sans faire l'objet d'un culte dû à leur rareté et leur difficile accessibilité. Car Internet a représenté une avancée technologique[1357] qui a totalement bouleversé la diffusion des œuvres, leur réception et par là les rapports de pouvoir entre l'artiste et les institutions. Ainsi que le note Yann Moulier Boutang, économiste et essayiste français, dans un article consacré à la question de la transmission de l'art au travers des outils numériques, avec Internet « les monopoles liés à la détention de l'information pertinente tombent »[1358]. Cette vision ne prend cependant pas en compte la censure à l'œuvre dans de nombreux pays, ni le travail des algorithmes des moteurs de recherche, encouragés par l'achat de référencement par des entreprises qui souhaitent que leur site apparaisse dans les premiers résultats suite à la requête d'un internaute. Toutefois, il est vrai que, dans les pays où une certaine liberté d'expression est respectée, blogs, sites Internet, réseaux sociaux ou interfaces de mise en ligne permettent à l'artiste de se passer de l'aval d'une maison d'édition ou d'un centre d'art afin de rendre publiques ses actions furtives ; il peut les poster simplement sur Internet de la façon qu'il entend. Ainsi « l'accès à l'information augmente l'indépendance potentielle de l'artiste vis-à-vis de son agent ou de sa galerie »[1359] ; Internet devient l'interface entre le créateur et son public et contribue à réduire les intermédiaires. N'est-ce d'ailleurs pas l'intention de ceux

[1356] Pour plus de détails, voir *ibid*.

[1357] Couplée au regroupement d'infrastructures réseaux et de systèmes de télécommunications.

[1358] MOULIER BOUTANG, Yann, « Quand le numérique s'invite dans la transmission en art », *Multitudes, « Transmission »*, 2007, H.S. n°1, p. 41.

[1359] *Ibid*.

qui agissent directement dans la rue ? Avec Internet, chacun peut avoir accès aux informations diffusées par l'artiste lui-même. Cet accès n'est toutefois pas gratuit ; le spectateur paie de son attention et accepte implicitement que ses données de recherches soient utilisées à des fins marchandes[1360].

L'œuvre d'Alÿs se propage dans une multitude de formes et d'idiomes et se diffuse via différents canaux en vue de toucher un large public. Internet augmente l'indépendance de l'artiste vis-à-vis des structures de diffusion artistiques classiques (musées, centres d'art, galeries) et lui permet de transmettre ses contenus sans bénéficier au préalable d'une forme de reconnaissance du milieu artistique. Le geste, d'une simplicité désarmante, affirme par là avec plus de force encore sa valeur exemplaire.

b) L'Art comme double mouvement d'invention et d'imitation ; Gabriel Tarde

Cette valeur d'exemplarité n'est pas l'invitation à une reproduction à l'identique mais bien plutôt l'incitation à créer une émulation. Yann Vanderme, artiste français[1361], a vu l'une de ses œuvres être imitée par un inconnu – à sa grande joie.

Vanderme a lui aussi trouvé en Internet l'espace possible pour publier des actions furtives, bien que celles-ci n'aient été ni photographiées ni filmées. Il a réalisé des activités à 33% durant quatre ans (*Faire les choses à 33%*, 2006-2009) pour déjouer les contingences, troublé par l'idée vertigineuse que tout ce qui régit notre vie n'est que le fruit d'une série de hasards. Il a ainsi entrepris des actions dont l'incohérence n'a d'équivalent que l'obstination avec laquelle il a persisté dans son entreprise. Afin que l'exécution de ses actions ne soit pas influencée par l'enregistrement, il n'a rien photographié ou filmé. Par la suite, Internet lui a

[1360] Ainsi que l'explicite le théoricien Yves Citton : « Nous recevons des services gratuits (Google, Facebook) en échange d'un accès privilégié à nos capacités et dispositions attentionnelles » (CITTON, Yves, « Introduction », dans *L'Economie de l'attention. Nouvel horizon du capitalisme ?*, La Découverte, Paris, 2014, p. 8.) Les sites se rémunèrent grâce à la publicité. Le lecteur paye donc de son attention.

[1361] Né en 1982, diplômé de l'École Nationale supérieure d'Arts de Paris-Cergy et de l'École supérieure d'art de Grenoble.

permis de rendre public ses actions furtives. Il a créé son site personnel[1362] avec un onglet « Faire les choses à 33% » où il diffuse les descriptions de ses actes accompagnées d'une image illustrative – souvent elle-même issue du web. Par exemple, pour une action qui a consisté à aller chercher du pain à 33%, il a publié un plan tiré de Google Maps afin de représenter l'étendue du chemin qu'il n'a pas fait. En guise de légende, il a écrit :

> « Le dimanche 19 novembre 2006, j'ai parcouru 33% de la distance qui sépare chez moi de la boulangerie dans laquelle j'achète le pain d'habitude, puis je suis revenu sur mes pas. Une façon d'aller chercher le pain à 33%. »[1363]

Il semble ici que rien ne puisse être récupéré ni par l'institution, ni par le marché ; l'artiste n'est pas l'auteur des images (ce qui pose par ailleurs des questions de droit) et celles-ci ont été choisies pour leur valeur informative et non pas esthétiques : une image de la tour Eiffel prise d'avion trouvée sur Internet et dont on perçoit les pixels, des articles de presse découpés qui résument les films que l'artiste est allé voir à 33% ou d'autres qui font état de la manifestation contre le CPE – que l'artiste a effectué à 33% également. Le texte qui accompagne ces images est réduit à l'essentiel des faits (« Le 12 mars 2006, je suis monté jusqu'un peu en dessous du deuxième étage de la tour Eiffel. Ce qui correspond à peu près à 33% de sa hauteur. » ; « Du 22 mars au 11 avril, j'ai été voir plusieurs films en quittant la salle au bout de 33% de la durée totale de chacun. » ; « Le 4 avril 2006, j'ai été à la manifestation contre le CPE. À Paris, le cortège devait aller de la place de la République à la place d'Italie. Je l'ai quitté à Bastille, soit à peu près 33% de la longueur du parcours. »[1364]). Proche d'un état d'esprit « lo-fi »[1365] l'artiste affirme, pour ce travail, une indépendance face au système de production, de diffusion et de marchandisation de l'art. Les éléments permettant de rendre publiques ses actions à 33% sont réduits à leur plus simple appareil – ils ne sont pas édités en un objet matériel et l'artiste refuse de les montrer dans le cadre d'une exposition traditionnelle, au sein d'un lieu physique. Dans son travail, il distingue d'ailleurs

[1362] VANDERME, Yann, [http://yan.vanderme.free.fr/], page consultée le 6 octobre 2014.

[1363] Id., *Faire des choses à 33%*, 2006-2009, [http://yan.vanderme.free.fr/33/33fr.php], page consultée le 6 octobre 2014.

[1364] *Ibid.*

[1365] Terme qui, dans les années 1980, a été utilisé pour décrire les méthodes d'enregistrements primitives et peu coûteuses des musiciens issus de la scène *underground* américaine.

très nettement les œuvres destinées à l'exposition de celles qui se réalisent au sein de sa vie quotidienne[1366]. Le site Internet paraît être l'espace propice pour publier *Faire les choses à 33%* car il libère l'artiste de toute dépendance avec les structures normées. Ainsi l'usager d'Internet a-t-il accès aux médiations, sans validation en aval du monde de l'art. Malgré tout, il est difficile de rencontrer par hasard le travail de Vanderme sur Internet ; ne faut-il pas avoir connaissance de l'existence de l'artiste au préalable ? Si la diffusion via ce média permet d'élargir l'accès géographique à son œuvre, il y a peu de chance qu'elle lui offre une plus grande visibilité. L'action furtive a lieu dans un premier temps à la vue des passants, qui ne peuvent lui donner de valeur artistique, puis elle est publiée dans un autre espace qui peut, d'une certaine façon, ressembler à la cacophonie urbaine. L'immense désordre qui règne sur Internet rend difficile pour son usager la hiérarchie des informations (dictée nous le rappelons par les référencements des moteurs de recherche). Cette confusion apparente peut être comparée aux multiples stimuli de la ville, espace marchand, gigantesque vitrine, et l'usager d'Internet s'apparente à celui des rues de la cité. Il « surfe » sur Internet comme le passant flâne sur les grands boulevards. Sur le site de Vanderme, la valeur artistique des actions n'est pas précisée ; rien n'indique qu'il est artiste, sauf la page de sa biographie où sont mentionnées ses études et sa participation à des expositions. Pourtant, l'artiste été contacté en 2012 par un homme qui ne se réclame pas du champ de l'art et qui, touché par la dimension onirique de ses actes, s'est mis lui-même à réaliser des actions à 33% dans sa vie quotidienne.

Aussi peut-on voir dans Internet un espace public d'expression, de discussion et de rencontre avec un public. S'il est reconnu par des études sociologiques que le contact avec les œuvres d'art ne peut exercer d'attraction que sur des personnes déjà en possession d'une

[1366] L'œuvre de Vanderme semble avoir deux déclinaisons distinctes ; l'une prend place au sein de sa vie de tous les jours, l'autre dans l'espace d'exposition. Il s'attache toujours à modifier les paramètres de compréhension et d'appréhension de ce qui nous entoure, qu'il s'agisse du contexte dans lequel l'individu se place ou du lieu où l'œuvre se montre. À Vaskiluoto en Finlande, il restaure une usine de sucre abandonnée, peignant, ponçant, nettoyant, retrouvant les couleurs et la propreté d'antan, mais uniquement sur 13 millimètres de large et 40 mètres de long (*13mm de large*, 2013). Au centre d'art Nest à la Haye, il décide de glisser une table de ping-pong dans une gouttière, ce qui a nécessité de la découper en tronçons puis de la reconstituer (*Ping-pong*, 2010). À YGREC à Paris, sur notre invitation, il a fait passer une étagère à travers le mur qui sépare la réserve de l'espace d'exposition, ce qui demanda de découper la cimaise à la dimension de l'objet, puis de la reboucher (*Etagère*, 2012). Alors qu'il est invité à exposer à l'Institut Français de Vilnius, Vanderme découvre que l'accès à l'espace se fait par une succession d'escaliers, portes et couloirs. Il crée alors le plus gros volume qui puisse entrer et l'expose tel quel (*Volume*, 2014).

certaine culture[1367], les artistes, à travers Internet, tentent malgré tout de s'adresser à un large public – comme dans la rue, quitte à ne pas être entendus comme artistes. Internet permet de faire proliférer une œuvre, de la disséminer au-delà de son existence matérielle et par-delà un public qui serait celui des institutions culturelles. L'accès à l'action furtive ne se fait pas dans la rencontre avec un objet unique présent dans un lieu spécifique ; de la rue à Internet, l'artiste étend ses possibilités de rencontre en dehors d'une sphère spécialisée et d'un public averti. Aussi l'action furtive publiée s'affirme-t-elle d'autant plus comme « exemplaire » ; elle est une proposition à faire de même. C'est bien comme cela que l'a compris l'individu qui a reproduit le principe d'action à 33% de Yann Vanderme.

Les actions furtives posent la question de leur mode d'existence. Nous avons vu leurs effets ; le spectateur actif est susceptible de douter du réel lui-même après avoir donné un sens aux textes et images qui lui sont présentés. Mais au-delà de leurs effets, comment deviennent-elles un fait social ? Est-ce que leur imitation par un tiers ne leur permettrait-elle pas de trouver une existence plus large au sein de la société ?

Pour le sociologue et philosophe français Gabriel Tarde (1843 – 1904), tout fait social se distingue de par son caractère imitatif. Considéré comme l'un des fondateurs de la psychologie sociale, il s'est attelé à penser le phénomène relationnel au fondement de la réalité sociale. Selon lui, il n'y a pas d'autre réalité sociale que l'existence des consciences individuelles liées les unes aux autres par l'adoption d'un modèle de référence qu'elles imitent. Dans son ouvrage majeur *Les Lois de l'imitation* paru en 1890, il propose une lecture sociologique de l'imitation comme type originaire des relations qui lient les individus. La formation du « tissu social » s'explique par la tendance naturelle qu'ont les individus de s'imiter les uns les autres. L'origine de la société se situerait dès lors au « jour où un homme quelconque en a copié un autre »[1368].

> « De là cette définition du groupe social : une collection d'êtres en tant qu'ils sont en train de s'imiter entre eux ou en tant que, sans s'imiter actuellement, ils se

[1367] Voir à ce sujet BOURDIEU, Pierre, DARBEL, Alain, en collaboration avec SCHNAPPER, Dominique, *L'Amour de l'art, les musées d'art européens et leur public* (1966), Les éditions de minuit, Paris, 1969.

[1368] TARDE, Gabriel, *Les Lois de l'imitation*, *op. cit.*, p. 88.

ressemblent et que leurs traits communs sont des copies anciennes d'un même modèle. »[1369]

L'imitation est à comprendre au niveau des petites répétitions qui composent le comportement des hommes – souvent à leur insu. Tarde refuse d'établir une différence entre une imitation consciente et inconsciente. Pour lui, l'une et l'autre participent d'un processus unique. En s'imitant, les individus développent des séries de similitudes, qui permettent la cohésion et l'expansion du groupe. L'imitation unifie le tissu social et en permet la perpétuation. Le fait social est donc toujours en mouvement ; il croît par l'imitativité infinie et se propage. « La loi suprême de l'imitation paraît être sa tendance à une progression indéfinie. »[1370]

Tarde établit alors un concept fondamental : la multiplication des séries imitatives augmente la possibilité de leur croisement et permet l'« invention ». L'imitation n'est donc pas seulement un facteur homogénéisant et sa propagation ne construit pas que des séries imitatives. L'invention est à entendre comme l'« heureuse rencontre » entre une série d'idées, parvenues à l'esprit de l'auteur par des flux imitatifs antérieurs qui se rencontrent, s'adaptent et se composent[1371]. Imprévisible et individuelle, l'invention instaure alors une différence entre des séries hétérogènes. Sans cela, comme nous l'avions annoncé avec Gombrowicz, le monde resterait figé dans l'absurde d'une éternelle répétition. Dans la préface de la réédition de l'ouvrage de Tarde en 2001, Jean-Philippe Antoine avance :

> « Qu'est ce que l'imitation ? Le mouvement par lequel quelque chose se répète et, se répétant, se propage. Mais c'est aussi, et d'un seul tenant, le mouvement par

[1369] *Ibid*., p. 128.

[1370] TARDE, Gabriel, *Les Lois de l'imitation* (1890), Seuil, Paris, 2001, p. 419.

[1371] « [T]oute invention se réduit au croisement heureux, dans un cerveau intelligent, d'un courant d'imitation, soit avec un autre courant d'imitation qui le renforce, soit avec une perception extérieure intense, qui fait paraître sous un jour imprévu une idée reçue, ou avec le sentiment vif d'un besoin de la nature qui trouve dans un procédé usuel des ressources inespérées. », *ibid*., p. 103.

lequel, se répétant, cette même chose se différencie, en quantité comme en qualité. »[1372]

L'invention à la fois s'oppose à l'imitation et en est le résultat. Imitée à son tour, elle se voit conférer le statut d'un fait social. Plus elle est imitée, plus il se crée de différences et plus le tissu social se complexifie. Les inventions s'accumulent, se croisent et en engendrent de nouvelles. Or nous notons que nombre de gestes furtifs, lorsqu'ils s'accomplissent, se terminent à partir du moment où ils sont imités par les passants. Lucy Lippard regarde en l'air jusqu'à ce que des inconnus en fassent autant ; *Looking Up, (Plaza de Santo Domingo, México D.F)* de Francis Alÿs également. Ces gestes sont proposés à l'imitation mais cessent dès que la chaîne imitative commence[1373]. Le but n'est donc pas d'être copiés mais de créer des interférences entre les imitations. Ces interférences produisent une différenciation qui participe à la complexification de la société[1374].

Se dessine « *après coup*, un ordre second : celui de l'histoire »[1375]. L'invention est le principe de structuration qui opère dans l'imitation et lui imprime une configuration historique d'ensemble. L'histoire est intelligible parce qu'elle est composée d'inventions intelligibles. Par contre, rien ne permet d'établir les lois de l'histoire. Tarde cherche ainsi à introduire un principe de lisibilité des inventions qui intègre leurs irrégularités et leurs contingences sans renoncer à leur intelligibilité.

Nous retrouvons ici le mode de fonctionnement temporel de l'action furtive. Elle devient intelligible artistiquement rétroactivement. Elle devient un fait social *après coup*.

[1372] ANTOINE, Jean-Philippe, « Statistique et métaphore. Note sur la méthode sociologique de Tarde », dans TARDE, Gabriel, *op. cit.*, p. 29.

[1373] Ceci n'est pas sans évoquer à nouveau les ready-mades de Marcel Duchamp. L'artiste en effet cesse de faire des ready-mades au début des années 1920 et affirme : « On pourrait en faire 50 par jours vous me direz, mais ce n'est pas vrai. Si vous en faites 50 par jours vous verrez que dans 3 ou 4 jours les 50 commenceront à vous plaire. Ou à vous déplaire. Donc le résultat n'est pas ce que je cherchais. (…) Il y a le danger à en faire trop. » [DUCHAMP, Marcel, entretien avec Philippe Collin (…), *op. cit*.] Il était nécessaire, une fois les ready-mades rendus publics, d'en limiter la production. L'imitation doit comprendre une part de différence.

[1374] Par exemple, nous dit Tarde, ce qui a été à la mode devient une coutume et la « différenciation travaille chaque niveau du social », *ibid*., p. 36.

[1375] *Ibid*., p. 31.

L'action furtive est le fruit d'une multiplication de séries imitatives qui se croisent ; une consciente, où l'artiste répète des gestes quotidiens qui composent le comportement des individus, et une plus inconsciente, où il imite d'autres œuvres et participe à l'expansion de celles-ci. L'action furtive serait de l'ordre de l'invention, telle que définie par Tarde. Elle atteint une valeur sociale lorsqu'elle est imitée.

D'ailleurs, dans l'acception large de Tarde, l'art est également redevable de la logique d'imitation établie précédemment et se confond avec l'invention. La définition de celle-ci (née du croisement de plusieurs séries d'imitations) s'applique tout autant au droit, à l'administration ou à l'industrie. « Il n'est pas un produit industriel, pas un outil, pas une machine, qui n'ait commencé par être une œuvre d'art. »[1376] Qu'est-ce donc qui différencie l'art de l'industrie ? Tarde introduit un second sens ; l'art répond à des besoins dit « esthétiques »[1377], à des désirs qui résultent « d'une élaboration sociale bien plus prolongée »[1378]. L'industrie invente en vue de satisfaire les besoins vitaux et nécessaires, alors que « l'art, lui, *procure des plaisirs*, à la fois positifs et contingents »[1379]. Aussi la différence entre une invention industrielle et une œuvre d'art serait à entendre non pas en termes de différence mais de degré – que Jean-Philippe Antoine rapproche du « coefficient d'art » défini par Duchamp. Les désirs auxquels l'art répond ne peuvent être satisfaits que par « l'imagination qui les a fait naître » et, comme tels, « ils restent en partie indéterminés jusqu'au moment où ils se satisfont »[1380]. Antoine avance :

> « L'importance des productions artistiques réside alors dans cette capacité à donner forme individuée à quelque chose qui sans elles resterait de l'ordre du pré-individuel, à constituer comme une singularité inédite ce qui autrement demeurerait inexprimé […] »[1381].

[1376] TARDE, Gabriel, *La Logique sociale*, cité par ANTOINE, Jean-Philippe, *ibid*., p. 41.

[1377] Id., *Les Lois* (…), *op. cit*., p. 115.

[1378] ANTOINE, Jean-Philippe, « Tarde, commun sensationnel », *Mutitudes* n° 7, 2001, p. 207.

[1379] *Ibid.*, p. 206.

[1380] TARDE, Gabriel, *La Logique sociale*, cité par ANTOINE, Jean-Philippe, *ibid*., p. 207.

[1381] ANTOINE, Jean-Philippe, *ibid.*

Les actions furtives devenues œuvres présentent autant de formes individuées qui font émerger une singularité et remonter à la conscience du spectateur ce qui demeurait inexprimé – un quotidien qui échappe à toute appréhension, les limites d'agir dans une société, l'affirmation d'une individualité. Ces œuvres se caractérisent par l'intérêt qu'un public y porte et par la propagation qui en résulte. Cet intérêt ne s'incarne pas dans la satisfaction de besoins naturels, comme pour l'industrie, mais se trouve être de même nature que celui éprouvé par chacun devant « l'accouplement d'une question et d'une réponse, d'un problème et de sa solution »[1382]. L'enjeu de l'art est donc le « *processus d'individuation* »[1383]. Les œuvres ajoutent « une sensation ou une variété nouvelle de sensation à la sensibilité du public »[1384]. Elles sont, chacune à leur manière, des inventions ; elles sont apparues par croisement de séries imitatives et par là, instaurent une différence. Leur caractère distinctif est d'être imitatives – elles imitent et suscitent l'imitation. Les actions furtives devenues œuvres revendiquent ainsi leur valeur exemplaire. Elles ne sont pas exactement des modèles à reproduire mais des invitations à agir, à sortir dans la rue pour se désaliéner des instances de pouvoir. Elles affirment la puissance de l'action.

Les publications sont donc des appels à l'acte. Loin d'être démonstratives, les images produites sont modestes, tandis que la plupart des énoncés rédigés par les artistes en lien avec leur action gardent une certaine neutralité qui leur confère un statut de protocole, de mode d'emploi. Prenons par exemple une typologie d'action furtive réalisée par des artistes distincts dans des contextes différents : regarder en l'air. Comparons les textes qui accompagnent les images créées. En 1963, Ben se poste devant son magasin à Nice et regarde le ciel durant 15 minutes. Pour rendre compte de cette action, il crée un panneau de bois peint en noir[1385] sur lequel une photographie présente l'artiste en action et une autre la vue du ciel (on perçoit le

[1382] *Ibid.*

[1383] « L'art dans son acception la plus spéciale, pourrait bien être la pointe analogique, sur le plan social, de ce qu'est la vie au niveau individuel : l'exemplaire émergence d'une singularité. », *ibid*., p. 207-208.

[1384] TARDE, Gabriel, *La Logique sociale*, cité par ANTOINE, Jean-Philippe, *ibid*., p. 209.

[1385] 75 x 75 cm. Réalisé entre 1971 et 1973, il est reproduit dans l'ouvrage *Gestes* (qui contient les photos des 70 panneaux réalisés, Voir VAUTIER, Ben, *« Gestes »*, *op. cit.*). Aujourd'hui, Ben spécifie : « Et je précise que seuls ces panneaux de bois constituent l'œuvre d'art transcription du geste. », VAUTIER, Ben, *La Vie ne s'arrête jamais, 60 ans de performances de Ben* [http://www.ben-vautier.com/50performanceben.pdf], page consultée le 12 janvier 2015, p. 146.

haut de l'immeuble et le ciel dégagé). Ces images noir et blanc sont accompagnées de ce texte écrit à la main en blanc sur fond noir :

> « Geste : regarder le ciel.
> Description : J'ai regardé le ciel devant mon magasin à Nice.
> Date de réalisation : 1963 (dans le cadre de mon théâtre de comportement).
> Ben.
> Ce panneau est l'unique représentation du geste regarder le ciel fait en 1963 à Nice. »[1386]

Rien n'explique les raisons d'une telle action, aucun élément narratif ne vient étayer le récit de cet acte. De même, concernant *Contact Piece* de Lippard, voici comment elle décrit son acte : « Regardez fixement en l'air les sommets des bâtiments jusqu'à ce que d'autres le fassent aussi »[1387]. Ici, elle donne une délimitation à son action en spécifiant qu'elle l'arrêtera lorsque les passants feront de même, mais elle ne l'explicite pas pour autant. L'utilisation de l'impératif éloigne toute référence personnelle et affirme d'autant plus la valeur d'exemplarité du texte. Kovanda, lorsqu'il décide de se retourner dans un escalator pour planter son regard dans celui de la personne derrière lui, accompagne la photographie réalisée par un ami de ces quelques mots lapidaires : « Dans un escalator… me retournant, je regarde dans les yeux la personne debout derrière moi… 3 septembre 1977, Place Václavské, Prague »[1388]. Ici, seuls les faits sont énoncés. Enfin, en 2001, sur la place Santo Domingo à Mexico, Francis Alÿs regarde un point fixe en l'air, jusqu'à ce qu'un petit attroupement se forme autour de lui

[1386] VAUTIER, Ben, *« Gestes »*, *op. cit.*, n. p.

[1387] (« My *Contact Piece* – merging with the crowds and doing the following things one time per block : "Stare up at the tops of buildings until other do so too; turn now and then, look behind you, abruptly: look everyone coming toward you straight in the eye for as long as possible; when someone is coming at you and swerves to avoid collision, swerve in the same direction and keep it up as long as possible; speak to one person as though you knew him or her well; walk in step with people beside you." Stare up at the tops of buildings until other do so too; turn now and then, look behind you, abruptly: look everyone coming toward you straight in the eye for as long as possible; when someone is coming at you and swerves to avoid collision, swerve in the same direction and keep it up as long as possible; speak to one person as though you knew him or her well; walk in step with people beside you." »), LIPPARD, Lucy, « The geography of Street Time (…) », *op. cit.*, p. 183. Nous traduisons.

[1388] KOVANDA, Jiří, « xxx 3. Září 1977, Praha, Václavské náměsti, Na eskalátoru… otočen hldeím do očí člověku, který stojí za mnou…» dans *Jiří Kovanda*, *op. cit.*, p. 39. Nous traduisons.

[*Looking Up, (Plaza de Santo Domingo, México D.F*]. Le texte qui précède la vidéo dépasse à peine la simple description :

> « Étant debout au milieu de la Place Santo Domingo, je lève les yeux grands ouverts, comme si j'observais quelque chose. Une fois qu'un groupe de passants, intrigué par mon regard, s'est réuni autour de moi, je quitte la scène. »[1389]

Ici, Alÿs précise qu'il feint l'action (« comme si ») et interprète la réaction des passants (« intrigué[s] »). Mais il confie par ailleurs rechercher l'essence de ses actions afin de pouvoir les décrire en un minimum de termes possibles :

> « Si le scénario d'une pièce peut être réduit à quelques mots, j'ai le sentiment que j'ai réussi à joindre le maximum et le minimum en même temps, que je suis arrivé à l'essence du scénario. Prenez, par exemple *Paradox of Praxis 1* (*Sometimes Making Something Leads to Nothing*) [1997], pour lequel quelqu'un (moi-même) pousse dehors un bloc de glace dans la rue toute la journée jusqu'à ce qu'il fonde en une flaque. Le succès final d'un tel scénario est que vous n'avez pas besoin d'être témoin de cette action pour l'imaginer ; vous n'avez pas besoin de voir des photos, des vidéos, ou des dessins de l'événement pour visualiser plus ou moins ce qui peut être arrivé. »[1390]

Ces textes, réduits souvent à la simple description factuelle, suffisent pour faire advenir l'œuvre dans l'esprit du spectateur. Loin de toute « séduction rétinienne », pour reprendre les termes de Duchamp, ils invitent le lecteur à agir. Ils acquièrent le statut de ce

---

[1389] (« Standing in the middle of Plaza Santo Domingo I look up wide-eyed as if observing something. Once that a group of passer-by intringued by my gazing has gathered around me, I leave the scene. »), ALŸS, Francis, en collaboration avec son frère Frédéric, Constantin Felker et Julien Devaux. Vidéo consultable en ligne [http://francis ALŸS.com/looking-up/], page consultée le 7 novembre 2015. Nous traduisons.

[1390] (« If the script for a piece can be reduced to a few words, I have the sense that I've managed to join the maximal and the minimal at the same time, that I have arrived at the script's essence. Take, for instance, *Paradox of Praxis 1* (*Sometimes Making Something Leads to Nothing*) [1997], for which someone (myself) pushes a block of ice out on the street all day until it melts into a puddle. The eventual success of such a script is that you do not need to witness this action in order to imagine it; you do not need to see photos, videos, or drawings of the event in order to more or less visualize what may have happened. »), Id., « Francis Alÿs by Carla Faesler », *BOMB*, n° 116, été 2011, [http://bombmagazine.org/article/5109/francis-al-s], page consultée le 2 décembre 2015. Nous traduisons.

que Jean-Baptiste Farkas et Ghislain Mollet-Viéville nomment des énoncés d'art[1391], soit un principe ferme, arrêté, mais qui appelle de ses vœux une réalisation.

> « Ou bien l'énoncé, écrit ou oral, indique la voie d'une action qui entend faire fusionner l'art et la vie. Ou bien l'énoncé communique l'existence d'une œuvre à réaliser dans des formes matérielles éphémères. »[1392]

Les énoncés, disent-ils, sous-entendent une invitation au passage à l'acte et permettent une « expérience esthétique mobilisatrice »[1393] – ce à quoi l'objet d'art traditionnel ne peut prétendre. Ils poussent à prendre des initiatives au-delà de l'œuvre elle-même. L'œuvre n'est plus unique et son auteur n'est plus seul ; elle se déploie dans la multiplicité de ses activations et devient le fruit de tous les auteurs différents. De même, les publications d'actions furtives peuvent être lues en ce sens.

L'origine de l'action furtive en tant qu'œuvre se situerait alors le jour où elle a été imitée – pour reprendre les mots de Tarde. Reconnues comme inventions, répétées, elles deviennent un fait social. Leur valeur s'évalue à l'étendue et à la profondeur des séries imitatives qu'elles génèrent. Car l'art ne serait rien sans les publics qui « recueillent, copient, imitent et donne ainsi naissance à une "sensibilité collective" »[1394]. Les œuvres s'inscrivent dans un double mouvement d'invention et d'imitation. L'imitation crée une multitude de séries et détermine le poids social et historique de l'œuvre, rejoignant ce que disait Marcel Duchamp :

> « En dernière analyse, l'artiste peut crier sur tous les toits qu'il a du génie, il devra attendre le verdict du spectateur pour que ses déclarations prennent une valeur sociale et que finalement la postérité le cite dans les manuels d'histoire de l'art. »[1395]

[1391] Voir à ce sujet FARKAS, Jean-Baptiste et MOLLET-VIEVILLE, Ghislain, « À Propos des énoncés d'art », *Critique*, « À quoi pense l'art contemporain ? » n° 759-760, 2010, p. 719 – 734.

[1392] *Ibid*., p. 719.

[1393] *Ibid*., p. 720.

[1394] ANTOINE, Jean-Philippe, « Tarde, commun sensationnel », *op. cit.*, p. 208.

[1395] DUCHAMP, Marcel, « Le processus créatif », *op. cit*., p. 179.

c) Photographies et textes de filatures de Sophie Calle : l'impossible imitation

Le fonctionnement des publications des actions furtives permet de faire surgir un objet passé ou à venir dans le présent de la réception en vue d'enjoindre au public d'agir à son tour. Mais certaines créations sont confondantes. *Filatures parisiennes* (1978/1979) de Sophie Calle ressemble à la publication d'une action furtive mais n'en est pourtant pas une. Les objectifs de l'artiste française sont même radicalement différents et il est difficile d'y percevoir une valeur d'exemplarité.

Dix ans après les filatures new-yorkaises d'Acconci – dont elle ignorait l'existence – l'artiste française Sophie Calle réalise une série de photographies noir et blanc d'inconnus marchant dans les rues de Paris. Elle accompagne ces images d'un texte dactylographié décrivant les faits et gestes de l'individu suivi et consigne cela dans son journal intime. L'ensemble a ensuite été publié[1396] et exposé, sous la forme de textes dactylographiés et de photographies encadrées. C'est d'abord un peu par hasard et beaucoup par ennui que Calle commence à suivre des inconnus en 1978 :

> « Je suivais des inconnus dans la rue. Pour le plaisir de les suivre et non parce qu'ils m'intéressaient. Je les photographiais à leur insu, notais leurs déplacements, puis finalement les perdais de vue et les oubliais. »[1397]

Calle avait auparavant voyagé sept années à travers le monde, années durant lesquelles elle avait été une activiste féministe et communiste. De retour à Paris, désœuvrée, perdue dans sa propre ville, sans projet professionnel, elle se met à suivre des gens dans la rue. Elle y trouve une raison de sortir de chez elle et redécouvre ainsi des lieux qui lui étaient devenus inconnus. Ces raisons ne sont pas sans rappeler celles énoncées par Acconci, à savoir le désir de découvrir la ville autrement, mais aussi le besoin de sortir de son atelier pour

[1396] Le journal est reproduit dans CALLE, Sophie, *M'as-tu vue ?*, catalogue d'exposition (Centre Pompidou, Paris, 2003-2004), éd. du Centre Pompidou, Paris, 2003, n. p.

[1397] CALLE, Sophie, « Filatures parisiennes », dans *ibid.*

épouser le mouvement urbain[1398]. Calle insiste sur la nécessité de ne pas rester cloîtrée chez elle et de se « laisser porter » par l'individu suivi :

> « Je ne voulais pas retrouver mon ancien univers, mais je ne connaissais rien au Paris nocturne, au Paris des restaurants, des sorties. J'étais perdue, déprimée. Je n'avais pas d'amis. […] Mais il fallait trouver quelque chose à faire. J'ai commencé par suivre des gens dans la rue. Je me suis aperçue que cela donnait une direction à mes promenades. Je me disais que j'allais découvrir des lieux, des restaurants, que je ne connaissais pas. C'était une manière de me laisser porter par l'énergie des autres, de les laisser décider de mes trajets pour moi. Et de ne pas avoir à prendre de décisions, sans pour autant rester cloîtrée chez moi. »[1399]

Ne pas prendre de décision, si ce n'est celle de suivre un inconnu et se mouvoir en fonction du déplacement de l'autre ; voilà une démarche tout à fait similaire à celle d'Acconci ou du narrateur de Poe. Il n'est pas anodin d'ailleurs de noter que tous deux nomment ces actes des « activités ». Dans un entretien avec Christine Macel, Calle précise : « Ma toute première activité a donc consisté à suivre des gens dans les rues de Paris. »[1400]. Nous retrouvons là le terme utilisé par Acconci pour désigner ses premières actions. Malgré ces similarités, le travail de Calle diverge radicalement de celui d'Acconci. En effet, ses filatures ne sont pas envisagées comme une activité artistique en tant que telle. L'artiste ne souhaite pas bouleverser les modalités de création et de rencontre avec l'œuvre ; à l'origine, ses filatures n'étaient même pas accomplies dans un but artistique. Calle se prend à son propre jeu et commence à photographier les inconnus, à noter leurs itinéraires. À l'époque, elle n'est d'ailleurs pas bien sûre de ce qu'elle réalise – elle ne se considérait pas encore comme artiste, ainsi qu'elle le raconte rétrospectivement : « Mais je ne me sentais pas artiste. Je gagnais du

[1398] « Pour ne pas rester dans cette pièce, j'avais la solution de sortir en ville. Pour avoir une raison de sortir en ville, je pouvais décider de me concentrer sur une personne dans la rue et laisser cette personne me guider dans la ville. » (« To have a reason to go into the city, I could decide to focus on a person in the city and let that person lead me through the city. »), ACCONCI, Vito, cité par DISERENS, Corinne, *Vito Hannibal Acconci Studio*, *op. cit.*, 2004, p. 9. Nous traduisons.

[1399] CALLE, Sophie, entretien avec MACEL, Christine, « Interview-biographie de Sophie Calle », dans *M'as-tu vue ?*, *op. cit.*, p. 76-77.

[1400] *Ibid.*, p. 78.

temps. Avant tout, je voulais plaire à mon père. Je ne savais pas ce que je faisais. »[1401]. En effet, le père de Calle la soutenait financièrement, à condition que celle-ci fasse des études ou cherche à accomplir quelque chose. Elle avait exprimé le souhait de devenir photographe ; afin d'être crédible, elle devait donc réaliser des photographies. C'est ainsi qu'elle commence à prendre des clichés des inconnus qu'elle suit. Cette action s'apparente à une manière de tromper son désœuvrement, pour devenir finalement le prétexte d'un sujet photographique. « Comme le marché que j'avais conclu avec mon père portait sur l'apprentissage de la photographie, j'ai commencé par prendre des clichés des gens de dos. »[1402] Assez logiquement, à la manière d'un détective, elle se met à noter leurs déplacements. Petit à petit, elle crée des séquences faites de photographies et de textes qui rendent compte des filatures. Celles-ci, réalisées dans un premier temps sans mobile particulier, deviennent au fur et à mesure du temps motivées par la création d'images et de récits. Mais elle les consigne dans son journal intime ; ces séquences n'étaient pas destinées à être rendues publiques[1403]. Dans ses écrits, il apparaît cependant que son activité devient de plus en plus précise et systématique. Elle note, à la page du 1er janvier 1979 : « Je prends de bonnes résolutions. Tous les jours je suivrai quelqu'un. »[1404]. Ceci semble bien évidemment relativement difficile à tenir et nous le découvrons plus loin : « Je manque de persévérance. J'ébauche des filatures et mes suivis me fatiguent ou m'échappent. Pourtant, mes bonnes résolutions pour 1979… »[1405]. Calle prend conscience du potentiel artistique de ses photographies de filatures par hasard. Dans une conférence[1406], l'artiste raconte sa rencontre en 1979 avec la femme d'un critique d'art, alors qu'elle réalisait une série de photographies intitulées *Les Dormeurs*. Pour réaliser ce projet, elle invitait des inconnus à dormir dans son lit. Au cours de la discussion avec cette dormeuse très au fait de l'art contemporain, Calle prend « conscience de l'intérêt que ces actions pouvaient revêtir aux yeux du monde de l'art et, par conséquent, de

[1401] *Ibid.*, p. 79.

[1402] *Ibid*., p. 77.

[1403] Ses journaux intimes sont publiés seulement en 2003 dans le catalogue *M'as-tu vue ?*, *op. cit.*, n. p.

[1404] CALLE, Sophie, *ibid.*, n. p.

[1405] *Ibid.*, n. p.

[1406] Id., *La Marche, l'art. Sophie Calle parle de Sophie Calle*. Conférence donnée le 15 novembre 1999 à l'Université de Keio, Research Center for Arts and Arts Administration, Tokyo, 2002.

son statut d'artiste »[1407]. Ce « mythe fondateur » prouve combien à la fin des années 1970, accomplir une filature et en faire le compte rendu peut être plus communément entendu comme un geste artistique que dix ans auparavant (du moins au sein du monde de l'art, qui a donc évolué). Cette œuvre est, pour citer le théoricien Laurent Buffet, « significative de l'évolution du contexte artistique »[1408] entre l'époque où Acconci réalise *Following Piece* et celle qui s'ouvre en 1979. Si ce dernier opérait une transgression du statut de l'œuvre en vue de l'ouvrir à de nouvelles possibilités, Sophie Calle, elle, se trouve intégrée au milieu de l'art presqu'à ses dépens.

Dans *Filatures parisiennes*, nous pouvons voir entre autres deux photographies d'une femme de dos marchant à partir du 43 de la rue Daguerre et qui sont présentées avec ce texte :

> « Elle marche extrêmement doucement, s'arrête et se retourne souvent. Elle entre dans la bouche de métro "DENFERT". […] À la station St Sulpice elle descend. Dehors, au carrefour, elle se plante en face de moi et ne me quitte plus des yeux. »[1409].

Ici nous avons la situation inverse de *L'Homme des foules* de Poe ; ce n'est pas celui qui suit qui se dévoile à l'autre mais celui qui est suivi qui fait savoir qu'il a découvert le malfrat. Cela se fait cependant de la même manière ; en se plantant face à l'autre, droit dans les yeux.

Sophie Calle crée ainsi, pour reprendre les termes de Nicolas Fourgeaud et Johan Girard, un « objet esthétique complexe, tissé de verbe et de photographie »[1410]. Exposé sous cadre dans une exposition ou publié dans un ouvrage, l'ensemble texte-image est très proche des publications étudiées d'Acconci ou de Kovanda. L'artiste représente une action passée, réalisée sans spectateur, afin qu'elle surgisse dans le présent d'un récepteur. Cependant, les motivations de Calle sont bien différentes et nous permettent de voir combien certaines

[1407] BUFFET, Laurent, *Les Pratiques itinérantes dans la littérature et l'art contemporains*, thèse sous la direction de MOEGLIN-DELCROIX, Anne, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, Paris, 2009, p. 352.

[1408] *Ibid.*

[1409] CALLE, Sophie, « Filatures parisiennes », *op. cit.*, n. p.

[1410] FOURGEAUD, Nicolas, GIRARD, Johan, « Faire de l'intime un objet esthétique : les dispositifs de Sophie Calle », dans POPELARD, Marie-Dominique (sld), *Les Voix risquées de la confidence*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2010, p. 138.

productions similaires ne relèvent pas forcément toutes d'une volonté de rendre exemplaire une action furtive. Ce ne sont pas les filatures qui sont considérées comme œuvres chez Calle, mais l'ensemble formé par le texte et l'image – ce qui est paradoxalement aussi le cas aujourd'hui pour *Following Piece* d'Acconci, conservé au MoMA par exemple. Cet ensemble créé par Calle est très semblable formellement aux publications d'actions furtives étudiées précédemment, mais qu'est-ce qui les en distingue ?

D'une part, nous l'avons dit, jamais Calle n'envisage la filature en tant que telle comme artistique – elle ne mentionne en aucun cas l'idée de rencontrer un public non prévenu, de le surprendre, ou de réaliser des activités qui ne soient pas décelables comme artistiques afin de changer notre perception du monde. Elle ne perçoit pas son travail comme une performance non plus car, si la « performance déplace l'intérêt de l'œuvre de l'objet fini et clos vers l'activité créative et interprétative »[1411], il est permis de douter que ce soit là ce qui définisse le travail de l'artiste. Son activité de filature se destine à créer des photographies ; l'appareil en main, la filature produit des images – contrairement à celles d'Acconci en 1969 par exemple. D'autre part, textes et images assument une forte subjectivité ; l'artiste confie ses doutes et ses expériences personnelles, parle à la première personne. Les comptes rendus et photographies sont à l'origine écrits dans des journaux intimes qui n'étaient pas destinés à être dévoilés ni adressés à une personne. L'ensemble participe à l'écriture d'une forme d'autobiographie, *a contrario* du travail d'Acconci où la subjectivité était éliminée au maximum. La valeur d'exemplarité de ces productions est largement amoindrie – voire nulle. Francis Alÿs a lui aussi réalisé des images lorsqu'il emboîte le pas à des individus qui lui ressemblent dans les villes du globe, toutefois, il n'a choisi qu'une image de chaque personne pour la publication finale et le texte qui l'accompagne met en avant la valeur d'exemplarité d'une telle action[1412]. Il insiste sur l'acte de suivre comme geste artistique et propose à tous de faire de même.

Calle, elle, part en filature en vue de créer un « objet fini et clos »[1413] dont la valeur indicielle est secondaire et celle, exemplaire, quasi nulle. D'ailleurs, aucune image ne montre

[1411] VLADOVA, Tania, « Performance », dans MORIZOT, Jacques, POUIVET, Roger (sld), *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Armand Colin, Paris, 2007, p. 338.

[1412] Voir *The Doppelgänger*, p. 82.

[1413] FOURGEAUD, Nicolas, GIRARD, Johan, *op. cit.*, p. 138.

l'artiste en action ; elle n'est jamais prise en photo par un tiers, comme Piper, Acconci ou Alÿs, dans le but de documenter l'acte lui-même et de servir d'exemple. C'est Calle, en tant que future photographe, qui vole des clichés.

Ainsi, si formellement ce travail peut s'assimiler à la publication d'action furtive, l'ensemble n'est pourtant pas une documentation qui informe d'un processus artistique entendu comme œuvre et qui incite à douter de la réalité et à agir de même. Images et textes sont l'objet artistique, indépendamment de la filature, qui elle, est un prétexte pour créer.

Il en est de même avec *Suite Vénitienne*, bien que cette fois-ci, l'artiste ait conscience dès son origine du caractère artistique de sa démarche. Aujourd'hui, Calle désigne cette autre filature réalisée en 1979 comme sa première œuvre[1414]. Le but de cette action est de créer des photographies destinées à être montrées en tant qu'œuvres.

> « À la fin du mois de janvier 1980 [postdaté pour des raisons de confidentialité NDLR], dans les rues de Paris je suivis un homme que je perdis quelques minutes plus tard dans la foule. Le soir même, tout à fait par hasard, il me fut présenté. Je lui dis que je l'avais suivi dans l'après-midi et lui racontais pourquoi. Au cours de la conversation, il me parla d'un projet imminent de voyage à Venise. »[1415]

Calle décide alors de partir elle aussi dans cette ville, en vue de retrouver l'homme et de le suivre dans son quotidien[1416]. Commence le 11 février 1979 ce qui se présente comme un jeu du chat et de la souris à travers les ruelles labyrinthiques de Venise. Cette recherche est représentée par Calle dans une série de photographies noir et blanc : le voyage en train, la recherche d'Henri B. dans la ville, les « retrouvailles » à l'insu de l'homme, qui finit par la reconnaître, le retour en train, enfin. Les images de l'homme de dos déambulant dans les rues ne sont pas sans rappeler les photographies volées d'un détective privé, comme celles produites par Acconci pour *Following Piece*. Cependant, comme indiqué précédemment, l'artiste n'est toujours pas sur les photos, à l'exception d'un portrait où on la reconnaît malgré

[1414] « Et mon premier projet a été *Suite Vénitienne*. », CALLE, Sophie, entretien avec MACEL, Christine, *op. cit.*, p. 79.

[1415] Id., *Suite Vénitienne*, Éditions de l'Etoile, Paris, 1983, p. 8.

[1416] Notons que l'individu est appelé D. H. dans le journal intime, Henri B. dans la publication, pour les même raisons de confidentialité supposons-nous.

sa perruque blonde. D'un tout autre registre que les autres, il a en effet été pris par un photographe local de la place Saint Marc[1417]. Toutes ces images sont destinées dès l'origine à être publiées ou exposées, accompagnées d'un texte relativement court qui précise la date de la prise photographique et les éléments significatifs de la journée, composant ainsi des rapports à la première personne, écrits au jour le jour. L'artiste use dans ses textes de ressorts dramatiques très éloignés des comptes rendus prétendument neutres d'Acconci. Par exemple, bien que Calle explique qu'elle n'éprouve aucun sentiment amoureux pour cet homme[1418], la séduction paraît sous-tendre la filature. À plusieurs reprises l'évocation de telles émotions revient : « je pense à lui »[1419]. À un inconnu qui lui demande ce qu'elle attend, elle donne pour excuse l'amour (« je lui dis que j'aime un homme »[1420]). La déambulation dans la ville lacustre aux ruelles tortueuses et aux multiples ponts est forcément radicalement différente de celles dans les avenues rectilignes de la grosse pomme. Cette cité historique véhicule une image romantique ; les actions qui y sont réalisées prennent tout de suite une couleur amoureuse[1421] et la question de la vie dans une telle ville ne se pose pas dans les termes d'une vie à New York. Venise est une ville musée, figée, quand New York ne cesse de se construire.

[1417] Nous pouvons y lire une mise en abîme du travail de l'artiste elle-même, en tant que photographe. Cette figure du photographe public se retrouve dans *La Filature* (1981), œuvre à l'occasion de laquelle la mère de Sophie Calle a engagé un détective privé pour fournir des comptes rendus de l'emploi du temps de l'artiste ainsi que des photographies prises à la dérobée. Calle a ensuite récupéré les éléments fournis et créé une œuvre. Sur l'une des images, Calle marche dans le jardin des Tuileries et se fait photographier par un photographe ambulant.

[1418] « Je ne dois pas oublier que je n'éprouve aucun sentiment amoureux pour Henri B. », CALLE, Sophie, *Suite Venitienne*, *op. cit.*, p. 26.

[1419] *Ibid.*

[1420] *Ibid.*, p. 44.

[1421] Francis Alÿs a joué de cet aspect avec *Duett* (1999). Produite à l'occasion de la quarante huitième Biennale d'art contemporain de Venise, l'action met en jeu l'archétype de la rencontre amoureuse dans le dédale des rues de Venise. Alÿs et un ami, Honoré D'O, arrivent à Venise, l'un par le train, l'autre en avion. Ils ont chacun une partie d'un tuba (l'instrument de musique) et ignorent la localisation de l'autre. Il leur faut deux jours de marche avant de se rencontrer. C'est alors qu'ils rassemblent les deux parties du tuba et se mettent à jouer une note. Ils créent une apparition, dont un simple passant ne pourrait expliquer les origines et les conséquences (mais la surprise pour le passant est sûrement un peu réduite dans le cadre de la Biennale de Venise). Une vidéo a été réalisée : nous pouvons voir les deux personnages dans la rue, de dos, en costume de marin, avec chacun une partie du tuba.

En partant sur les traces d'Henri B. durant près de quinze jours, Sophie Calle cherche à percer les mystères de cet homme. Jean Baudrillard dans un texte consacré au travail de l'artiste, avance : « Un étrange orgueil nous pousse non seulement à posséder l'autre, mais à forcer son secret, non seulement à lui être cher, mais à lui être fatal. »[1422]. Cette phrase, qui ouvre le texte, a des résonances baudelairiennes ; les opposés sont mis en coprésence et forcer le secret est une attention aussi bienveillante que malveillante. Ceci n'est pas sans faire écho également à la filature contée dans *L'Homme des foules*, où le narrateur tente désespérément de percer le secret du vieillard. Rappelons-nous, la nouvelle se conclut sur l'impossibilité de résoudre l'énigme. De même, Calle ne découvre pas le secret d'Henri B. « Henri B. n'a rien fait, je n'ai rien découvert. »[1423] L'artiste nous offre le récit d'un renversement entre suiveur et filé ; elle va finalement être démasquée. Quelle valeur d'exemplarité peut avoir un tel objet ? Personne ne pourra partir à la recherche du même homme, personne ne pourra vivre ce qu'a vécu Sophie Calle. Trop subjectifs pour inciter à l'action, les images et textes produits forment une autobiographie – ce qui se retrouve tout au long de l'œuvre de Sophie Calle.

Elle étend d'ailleurs plus tard ce travail de filature à sa propre personne. En avril 1981, elle demande à sa mère d'engager un détective privé pour la filer (*La Filature*, 1981). Le compte rendu de l'emploi du temps de l'artiste, établi par le détective, ainsi que les photographies prises par ce dernier, sont ensuite assemblés dans un diptyque encadré. Ici nous avons l'image de l'artiste ; toutefois, elle ne réalise pas une action artistique, elle se contente de vaquer à ses occupations journalières qu'elle ne considère pas comme artistiques. Il semblerait que c'est elle-même que l'artiste cherchait en suivant les autres.

Textes et images sont rendus publics en 1983 dans un livre d'artiste, *Suite Vénitienne*[1424], mais ils peuvent également être installés encadrés au sein d'une exposition[1425]. Il n'est jamais spécifié que Calle réalise une action ou une forme de « performance » dont les

[1422] BAUDRILLARD, Jean, « Please follow me », dans *ibid.*, p. 82.

[1423] CALLE, Sophie, *Suite Venitienne*, *op. cit.*, p. 57.

[1424] *Ibid.*

[1425] Très vite Sophie Calle est invitée à participer à des expositions. En 1980 elle est exposée à la XIème Biennale de Paris au Musée d'Art Moderne, et à « Une idée en l'air » au Clocktower de New York. Elle se voit même consacrée une exposition personnelle à la Fashion Moda Gallery de New York la même année, pour laquelle elle réalise un travail spécifique intitulé « Le Bronx ».

installations seraient la documentation. Elle part « sur le terrain » afin de créer des ensembles de textes et d'images dont le statut ne produit pas l'ambiguïté inhérente aux publications de *Following Piece*. D'ailleurs, au cours de sa carrière, Acconci a été assimilé à la performance, ce qui n'est pas le cas de Calle. Lorsque Christine Macel, dans un entretien avec cette dernière, relève l'aspect « performatif » de ses œuvres et lui demande comment elle se situe par rapport aux artistes de la performance, Calle lui répond par un détour comparatif. Elle raconte qu'elle a eu connaissance de *Following Piece* lorsqu'elle a souhaité publier son livre *Suite Vénitienne* ; quelqu'un lui a alors raconté l'œuvre d'Acconci. Elle décide de prendre contact avec l'artiste américain et de le rencontrer. Lors de leur entretien, Acconci conclut que leurs projets sont fondamentalement différents ; ils n'avaient pas suivi des inconnus pour les mêmes raisons[1426]. Dans un entretien plus récent, Calle précise :

> « Vito Acconci m'a dit que mon projet n'avait rien à voir avec le sien, que nous ne suivions pas les gens pour les mêmes raisons. Le but de nos projets était différent, les motifs aussi. Suivre des gens est quelque chose que les détectives font tous les jours. Des amants jaloux le font aussi. Suivre quelqu'un est un acte qui appartient au monde entier. Quand quelqu'un me dit que quelqu'un d'autre a déjà fait ce que je suis en train de faire, cela ne me gêne pas, parce que j'ai mon propre vocabulaire créatif, mes propres moyens d'expression. »[1427]

Mais pourquoi était-ce si différent ? Justement parce qu'Acconci refusait toute subjectivité pour épouser la ville, fuir le monde de l'art institutionnel, le marché et faire de son geste un geste reproductible par tous. Il affirmait le désir d'ancrer son geste dans la société pour changer notre appréhension de la ville et la façon d'y vivre. Sophie Calle quant à elle cherchait à devenir photographe en écrivant une forme d'autobiographie destinée à être exposée et vendue. Calle écrit son récit et prend des photographies grâce à l'expérience

[1426] « Il m'a dit que nos motifs étaient différents, que cela n'avait rien à voir ; que son travail n'était pas lié à l'affect, aux sentiments. », CALLE, Sophie, dans MACEL, Christine, *op. cit.*, p. 79.

[1427] (« Vito Acconci told me that my project had nothing to do with his, that we weren't following people for the same reasons. The purpose of our projects was different, the motives too. Following people is something detectives do on a daily basis. Jealous lovers do it too. Following is an act that belongs to the entire world. When someone tells me that someone else has already done what I'm doing it doesn't bother me, because I have my own creative vocabulary, my own means of expression. »), CALLE, Sophie, entretien avec CHAILLOU, Timothée, « Interview with Sophie Calle », *White Review* n° 8, juillet 2013, [http://www.thewhitereview.org/interviews/interview-with-sophie-calle/], page consultée le 18 avril 2014. Nous traduisons.

directement vécue dans l'objectif de réaliser un objet final. Elle ne crée pas des situations qui valent en tant que processus et dont les images seraient des « sous-produits ». Calle souhaite être photographe et réalise des installations autonomes. Mais du point de vue du spectateur, ces ensembles ressemblent à ceux réalisés *a posteriori* par les artistes de l'action furtive. Le résultat final peut s'évaluer selon des correspondances très fortes tandis que filer quelqu'un reste une sorte de lieu commun. De New York à Venise, « tout le monde suit quelqu'un »[1428] reconnaît Acconci.

B/ Une Nouvelle expérience à répéter

Tarde pose une question fondamentale. « [Q]u'est ce qui est inventé ou imité ? »[1429], avant d'y répondre ainsi : « […] *ce* qui est imité, c'est toujours une idée ou un vouloir, un jugement ou un dessein, où s'exprime une certaine dose de croyance et de désir »[1430]. Il relève que les rapports sociaux, d'une extrême variété, peuvent se ramener à deux groupes. L'un transmet une croyance, par persuasion ou autorité, l'autre transmet un désir. Ces deux aspects de l'imitation ne se rejoignent-ils pas dans les rapports sociaux instaurés par l'action furtive devenue œuvre ? Le désir ne serait-il pas celui d'imiter à son tour l'artiste en action, tandis qu'il faut croire en ce qui est montré ou raconté ? Certains artistes ont entendu les publications de l'action furtive comme des énoncés d'art et les ont activés ; l'imitation est devenue le ressort de leur propre création.

[1428] (« Everybody's following somebody. »), ACCONCI, Vito, entretien avec RIAN, Jeff, *op. cit.* Nous traduisons.

[1429] TARDE, Gabriel, *op. cit.*, p. 204.

[1430] *Ibid.*

a) Répéter l'action furtive comme œuvre

La série de « performances invisibles » de Steve Giasson s'affirme très ouvertement comme des protocoles qui invitent à l'action, mais de plus lui-même a imité des œuvres de ses prédécesseurs. Cet artiste[1431] a initié le 7 juillet 2015 une « exposition » au titre un peu paradoxal de « Performances Invisibles », destinée à s'étaler jusqu'au 6 juillet 2016. Ce projet se déroule dans le cadre du volet « Micro-interventions dans l'espace public » du Centre de diffusion multidisciplinaire de Montréal DARE-DARE. Il est donc soutenu par une institution artistique mais celle-ci a pour particularité de ne pas avoir de lieu physique destiné aux expositions ; tous les projets ont lieu dans des espaces non consacrés à l'art.

La série initiée par Giasson est constituée de pas moins de 130 énoncés textuels, mis en ligne sur le site Internet dédié à l'événement et sur la page du réseau social Facebook du centre d'art. Ces textes sont aussi divers que « respirer au lieu de travailler », « demeurer immobile et en silence (un certain temps) », « perdre de l'or (dans les airs, dans la rue, dans l'eau) », ou encore « laisser, du bout du doigt, une légère tache de graisse sur le mur d'exposition », « abandonner un sandwich au thon », « rattacher les lacets de ses chaussures au milieu d'une foule »[1432]… L'artiste s'engage à réaliser une performance invisible deux fois par semaine, les mardis et jeudis, et à poster quelques jours après sur Internet les images de ces activations. Giasson distingue très nettement la performance, qui aurait lieu lorsque le geste est réalisé, de sa médiatisation (photographie ou vidéo postées sur le net) – ce que met en avant l'expression « Performances Invisibles ».

Par exemple, Giasson exécute le 17 juin 2015 l'énoncé : « demeurer immobile et en silence (un certain temps) »[1433]. Il se poste pour cela au bord d'une route, alors qu'il fait nuit. Daniel Roy, un ami de l'artiste, pose la caméra en face, relativement peu visible. L'attente de Giasson au bord de la route, sans spectateur, avec le vidéaste comme seul complice, constitue

[1431] Né en 1979 à Québec (Canada).

[1432] GIASSON, Steve, « Performances invisibles », 2015, [http://www.performancesinvisibles.dare-dare.org/fr/performances], page consultée le 17 septembre 2015.

[1433] *Ibid.*

pour lui la performance – qui est donc invisible en tant que performance, puisque personne n'est là pour la voir en tant que telle, en direct. La vidéo a été ensuite postée le 14 juillet sur le site du centre d'art et les réseaux sociaux. Nous voyons que la performance invisible s'arrête au bout de 6 minutes car un officier de police en moto, qui passait par hasard, lui demande de quitter les lieux[1434]. Nous retrouvons ici la portée de l'action furtive : le geste, *a priori* totalement anodin, peut-être interprété comme trouble à l'ordre public. Il n'est apparemment pas possible de rester immobile au bord d'une route montréalaise plus de 6 minutes. Mais ce qui nous intéresse ici est la valeur d'exemplarité de ces actions. En effet, voici ce qu'il est indiqué en première page du site Internet de l'ensemble du projet :

> « Ces performances prendront d'abord la forme d'énoncés textuels qui seront mis en ligne sur le site Internet dédié : www.performancesinvisibles.dare-dare.org, deux fois par semaine, tous les MARDIS et tous les JEUDIS, en français, en anglais et en espagnol, de même que partagés sur la page Facebook de Dare Dare.
>
> Je les activerai ensuite, discrètement. Les documents entourant ces activations seront consultables sur ce même site.
>
> Vous êtes cordialement invités, à votre tour, à activer ces énoncés performatifs en tout temps et sans autorisation préalable. »[1435]

Il est expressément stipulé que toute personne qui le souhaite est invitée à activer ce que l'artiste appelle des « énoncés performatifs ». Les textes, diffusés sur Internet, s'affirment comme autant d'invitations à agir, et si l'artiste le fait lui-même, c'est pour mieux « servir d'exemple ».

L'artiste réinterprète également des œuvres d'artistes qui l'ont précédé. La « Performance Invisible » numéro 22, *Attendre un courriel* (7 septembre 2015), est un hommage à Kovanda. Une photographie est réalisée par Roy où l'on voit Giasson, assis

[1434] Ce qui dit beaucoup de la surveillance à Montréal. Au contraire, Francis Alÿs, pour *Re-enactments* (2000) se rend dans une armurerie du centre-ville, achète un Beretta 9mm, le charge et part dans la rue, l'arme à la main. Onze minutes s'écoulent avant qu'il ne soit interpellé ! Cette œuvre est composée de deux vidéos. La première vidéo serait l'« originale », celle réalisée par surprise, sans que personne ne soit prévenu, quand la seconde en serait la réplique, soit une fiction où chaque intervenant joue son propre rôle.

[1435] GIASSON, Steve, « Performances invisibles », *op. cit.*

derrière un bureau, habillé de noir et rasé de près. Il est posté devant son ordinateur, le regard dans le vide vers sa gauche et la tête appuyée sur la main. Le fond est neutre. Cette œuvre est un hommage à l'œuvre de Kovanda, *xxx 18.listopadu 1976 Praha, Čekám až mi někdo zavolá*[1436]. Réalisée en 1976, l'artiste tchèque se fait prendre en photo dans la position de quelqu'un qui attend un appel téléphonique. Cette œuvre est l'une des premières réalisations de l'artiste tchèque. La photographie noir et blanc le montre dans un intérieur privé (on perçoit une porte en arrière-plan), les cheveux en bataille, assis derrière un bureau sur lequel se trouve un téléphone. Giasson a reproduit à l'identique sa posture. Sans être des actions furtives, ces deux œuvres posent toutefois la même question cruciale de leur publicité. Celle de Kovanda n'était pas destinée à être rejouée. Pourtant, l'extrême simplicité de l'action comme de sa documentation offre une valeur exemplaire : tout le monde peut attendre que quelqu'un cherche à entrer en communication avec lui. Giasson a répété l'action en instaurant une part d'invention ; en l'imitant, il a produit une différence et a participé à l'histoire de cette œuvre.

Selon ce même principe d'imitation, l'artiste allemand Thomas Geiger[1437], s'est prêté au jeu de Giasson et a activé l'énoncé « adopter, pendant un certain temps, au coin d'une rue, la position de Marie-Geneviève Van Goethem par Edgar Degas et demeurer debout dans une attitude de repos, les jambes en dehors, les pieds formant la quatrième position classique du ballet, les mains derrière le dos, le buste dressé et la tête rejetée en arrière ». Cette activation a pris place dans le cadre d'un festival que Geiger organise, le « Festival of Minimal Actions ». Considérant que le meilleur moyen de garder une performance active est de la rejouer, il a rassemblé des énoncés d'œuvres ténues – souvent furtives – qui ont été accomplies par leur auteur dans la sphère publique, mais sans spectateur. Ces œuvres ne sont à l'origine pas destinées à être réactivées, mais, en demandant aux artistes à l'origine du travail de lui faire parvenir un protocole, Geiger en fait des exemples à réinterpréter. Le festival a eu lieu deux fois : en octobre 2014 à Bruxelles et un an plus tard à Paris. Tous les jours du mois, l'artiste a répété une action différente dans l'espace public, sans jamais convoquer de spectateur. Par exemple, à l'occasion de la première occurrence du festival, il a répété *Le Marché du travail* de l'artiste français Fayçal Baghriche. Pour cette action, l'artiste avait, en 2003, récité son CV dans le métro parisien (un ami le filmant à distance). Thomas Geiger est allé à son tour réciter

[1436] *Sans titre, 18 novembre 1976, Prague. Attendre que quelqu'un m'appelle*. Nous traduisons.

[1437] Né en 1983.

son propre CV dans le métro bruxellois. Il a également répété l'œuvre *Bag Lady* de Pilvi Takala dans un centre commercial de la capitale belge ou encore a réalisé des actions à 33% (Yan Vanderme) à Paris. De cette façon les propositions artistiques sont rejouées et réinjectées dans le quotidien. Bien qu'elles risquent à nouveau de passer inaperçues lors de leur effectuation, elles affirment la puissance de leur exemplarité. Thomas Geiger rend ensuite publiques ses réactivations à travers un site Internet où sont recensés tous les énoncés, illustrés d'une image de l'artiste en action[1438].

Les auteurs à l'origine des œuvres acceptent la part de création originale dans l'interprétation de Geiger, jusqu'à admettre peut-être plusieurs versions de leur œuvre. Car l'imitation instaure une différence. Philippe Pirotte, dans le catalogue de l'exposition qu'il a réalisée en 2007 *Allan Kaprow. Art as Life* à la Kunsthalle de Berne[1439], explique que Kaprow considérait chacune de ses activités comme unique, en tant qu'expériences localisées dans le temps et l'espace. Malgré cela, il a recréé durant sa vie nombre de ses happenings, qu'il considérait comme des réinventions sensiblement différentes de l'« original ». Ce n'était donc pas un geste nostalgique, mais plutôt le défi de réadapter un acte passé aux problématiques contemporaines. Ce qui importait dès lors était que ce qu'il appelait la « métaphore centrale » soit maintenue. Chez Geiger, contrairement à Kaprow, l'interprétant des multiples actions du « Festival of Minimal Actions » n'est pas leur auteur originel. L'œuvre, loin d'être figée, est imitée, voire amplifiée par les multiples expériences occasionnées. Il rejoint ce que Farkas et Mollet Viéville avançaient à propos des énoncés d'art : il n'y a pas d'auteur unique. L'imitation produit une nouvelle version de l'œuvre, une invention. La répétition s'affirme alors comme un mouvement qui fait de l'acte passé un possible événement futur. Le « Festival of Minimal Actions », en tant qu'incarnation sensible d'œuvres passées, participe à en écrire l'histoire. Il imprime aux œuvres une configuration historique. Suspendues entre passé et futur, elles existent dans leurs différences et affirment la puissance des actions reproduites, entendues comme autant d'actes à venir.

[1438] Cf. Festival of Minimal Actions, [http://www.minimalfestival.net/], page consultée le 6 novembre 2015.

[1439] PIROTTE, Philippe, « Participation. A Legacy of Allan Kaprow » dans *An Invention of Allan Kaprow for the Moment*, Kunsthalle of Berne, Berne, 2009, n. p.

b) Croire et répéter : le récit d'actions furtives devenues œuvres

Nous avons précédemment mis en avant l'importance d'une forme de « neutralité » dans les publications des actions furtives ; cette neutralité permet en effet au spectateur de se projeter dans ce qui lui est proposé en vue de réaliser à son tour des actions furtives. Vito Acconci cherche à quitter sa subjectivité ; Francis Alÿs enlève tout signe de reconnaissance et se montre de manière anonyme, de dos, Yann Vanderme ne se représente pas en action et écrit des textes très simples où ne surgit aucune forme d'émotion. Mais plus radical encore est le choix de ne pas enregistrer ou « documenter » les actions furtives. Ce choix met l'accent sur le processus entendu comme œuvre et fait du récit une nouvelle expérience, indépendamment de la production d'un objet susceptible d'être exposé. Car contrairement aux exemples donnés précédemment de Jean-Baptiste Farkas ou François Mazabraud, les artistes qui n'ont rien produit d'autre que l'action n'ont pas pour autant cherché à la garder secrète. La révélation s'effectue alors sur le mode du récit, transmis sous forme orale ou écrite, diffusé lors de discussions ou de conférences, de publications papier ou sur Internet. Nous avons déjà évoqué ces formes avec l'action furtive de Lucy Lippard, *Contact Piece* – dont nous n'avons eu connaissance qu'à travers l'article qu'elle a publié en 1976 et dans lequel elle relate ses gestes – mais aussi avec les actions à 33% de Vanderme, formulées en quelques phrases sur son site. Nous avons eu accès à ces œuvres furtives seulement grâce au récit que les artistes, ou ceux qui sont dans la confidence, en ont fait. Si le récit de l'artiste est une instance de légitimation, elle n'est pas une preuve ; comment donner crédit avec assurance à ce qui est conté ? Ne produire aucune représentation visuelle entretient la discrétion inhérente à la furtivité – ce qui justement cherche « à échapper au regard, à passer inaperçu »[1440].

Les publications des actions furtives engagent donc une forme de croyance de la part du spectateur. Rien ne fait véritablement office de preuve ; le fonctionnement indiciel des médiations n'indique par pour autant que l'action a *réellement* eu lieu. Mais lorsqu'aucune forme de représentation ne vient satisfaire la rétine, comment croire en l'action furtive ? Comme l'écrit Patrice Loubier, la « réalité effective [de l'action furtive] est concomitante

[1440] « Furtif », dans *Centre national des ressources textuelles* : 2. 1549 « action accomplie rapidement de façon à passer inaperçue » (Est. : Furtif. Furtivus); 1694 œillade furtive (Ac.). *op. cit.*

avec son caractère inaccessible »[1441], ce qui rejoint le phénomène décrit par Benjamin dans *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*[1442]. D'après le philosophe, la valeur cultuelle d'une œuvre ancienne semble exiger qu'elle soit la plupart du temps non exposée, telles les statues de Vierges cachées ou couvertes. Elles ne sont montrées, voire promenées, que lors de certaines cérémonies. Selon Benjamin, l'art classique apparaît dans l'unicité de la manifestation dans le but d'honorer autre chose que lui-même, de servir une finalité extérieure : l'apparition et la survie du religieux. En raison de cette dimension cultuelle, l'œuvre ne s'expose que très peu, à des moments précis. Elle ne se diffuse pas massivement dans une pluralité de lieux et devant une multitude de spectateurs. La majeure partie du temps cachée au commun des mortels, elle nécessite la foi de ceux à qui elle reste dissimulée. De même, l'intervention furtive, pour être effective, nécessite de camoufler son statut artistique lorsqu'elle a lieu. Quand elle est révélée, elle n'est pas pour autant montrée – elle pointe l'absence de l'artiste en action. Aussi, note Loubier, ces pratiques « minimise[nt] la valeur d'exposition et exige[ent] quelque chose comme la foi du narrataire dans la réalité du geste posé par l'artiste »[1443]. Entre présence et absence, l'œuvre furtive fait appel à notre foi. Peut-être même importe-t-il peu que personne ne soit jamais allé chercher une baguette de pain à 33%. Le fait d'y croire, de s'interroger sur nos activités quotidiennes, de remettre en question nos habitudes, suffit à faire exister l'acte. C'est ce qu'interroge Alÿs avec *Time is a Trick of the Mind*. Toutefois, bien qu'ils ne soient soumis à aucun contrôle, les récits d'actions furtives se propagent parce que les individus accordent crédit à ce qui leur a été dit. Ils répètent alors ce qu'ils ont entendu ou lu, en font des actes de parole collectifs qui se répandent, voire se mettent à les rejouer à leur tour, comme le fait Thomas Geiger.

Portant l'« indiscernabilité» jusqu'à un certain aboutissement, c'est-à-dire jusqu'aux modes de révélation de l'action, certains gestes nous ont simplement été racontés. Nous n'avons eu connaissance du travail furtif de Fabrice Gallis[1444] qu'à travers les récits qui nous ont été faits par des tiers, avant de nous adresser à l'artiste lui-même en juin 2015. Aucun écrit n'a été publié, aucune photographie n'a été produite. Aussi notre témoignage ne peut-il être

[1441] LOUBIER, Patrice, « Un Art à fleur du réel. (…) », *op. cit.*, p. 15.

[1442] BENJAMIN, Walter, *L'Œuvre d'art* (…), *op. cit.*

[1443] LOUBIER, Patrice, « Un Art à fleur du réel (…) », *op. cit.*, p. 15.

[1444] Né en 1977 à Cherbourg, où il vit et travaille aujourd'hui.

que partiel, incomplet et peut-être en partie faux – en fonction de ce que chacun s'est rappelé ou a consenti à dire. Cet artiste a pratiqué des interventions parfaitement discrètes alors qu'il était étudiant à l'école d'art de la Villa Arson à Nice[1445]. Convaincu « qu'un objet d'art ne pouvait être que transitoire, que toute forme d'ancrage d'un geste d'une manière matérielle, durable, ou documentaire, ne pouvait finalement exister que dans la mémoire »[1446], l'artiste a cherché à réaliser des actions quasiment impossibles à documenter, en vue d'intervenir « directement dans la mémoire d'un individu ou d'une communauté »[1447]. Pour cela, il s'est attelé à construire « des formes dans le temps »[1448], dont la cohérence se construirait *a posteriori* dans la mémoire des personnes impactées. Il met alors en place un « programme », « suffisamment dilué dans l'espace et le temps pour ne pouvoir être soumis à l'objectif d'un appareil photographique »[1449]. Ce programme est constitué d'énoncés très simples qui décrivent des actes calqués sur les habitudes de chacun, sur les normes ou autres gestes quotidiens, rendant là aussi la documentation inopérante. Ces programmes, l'artiste les appelle les « routines »[1450]. En informatique, la routine est « tout ou partie d'un programme ayant un emploi général ou répété »[1451], ou, comme nous l'a expliqué Gallis, « les briques élémentaires de l'algorithme, la plus petite opération réalisable par un calculateur qui, réitérée un très grand nombre de fois, aboutit au résultat escompté »[1452]. L'exemple très simple d'algorithme qu'il nous cite en exemple se trouve être « la multiplication de deux nombres :

[1445] Dont il est sorti diplômé en 2000.

[1446] GALLIS, Fabrice, entretien avec l'artiste par mail, 29 mai 2015.

[1447] *Ibid.*

[1448] *Ibid.*

[1449] *Ibid.*

[1450] Ce qui n'est pas sans évoquer le livret d'activité nommé « Routine » d'Allan Kaprow. Les activités qui y sont proposées se rapportent « au comportement routinier de la vie de tous les jours », (« routinized behavior in everydaylife »). KAPROW, Allan, *Routine*, livret d'activité, Los Angeles, 1975, reproduit dans MAFFEI, Giorgio (sld), *Allan Kaprow, A Bibliography, op. cit.* p. 66. Nous traduisons. Ces routines avaient été accomplies à Portland en 1973, soutenues par le Centre d'art visuel de la ville.

[1451] « Routine », Centre National des Ressources Textuelles, [http://www.cnrtl.fr/definition/routine], page consultée le 1er juin 2016.

[1452] GALLIS, Fabrice, entretien avec l'artiste par mail, 10 novembre 2016.

sur les premiers ordinateurs aux processeurs limités, elle était accomplie par une routine qui, dans un nombre de boucles basé sur le premier nombre, ajoutait le second nombre »[1453]. Dans le langage courant, ce terme fait référence à nos habitudes de penser ou d'agir selon des schémas invariables. Le terme a parfois un caractère péjoratif et véhicule l'idée que l'éternelle répétition, machinale et non réflexive, entrave le progrès. La routine est très liée au quotidien ; prendre son café avec deux sucres en écoutant la radio tous les matins participe d'une routine. Paradoxalement, le terme désigne également une « habileté acquise par l'expérience »[1454] et peut être entendu comme le synonyme de savoir-faire. Cette polysémie rend compte de la complexité du programme de l'artiste, imaginé à l'origine à partir du modèle des programmes informatiques. Gallis développe, à force de répétitions elles-mêmes devenues quasi machinales, une forme de savoir-faire.

Ces routines s'assimilent aux algorithmes et composent une série d'opérations ou d'instructions divisées en trois parties : « action » qui réunit la transcription des opérations réelles, « primor » qui contient les routines structurelles permettant le fonctionnement du programme général et « solution » qui rassemble les routines autorisant la sortie de boucles logiques et/ou d'impossibilités physiques. Ainsi, en fonction des paramètres environnants, chaque élément programmatique en engendre un nouveau. Combinés les uns aux autres, ils finissent par construire des chorégraphies complexes. Cette programmation structure la façon d'agir de l'artiste à la manière d'une partition, que Gallis joue selon la situation – propice ou non à leur réalisation. Par exemple : « être seul », engendre « s'en assurer », puis « faire le tour de la pièce », qui mène logiquement à « écouter », « attendre une minute » etc. Ses interventions restent toujours parfaitement secrètes ; aujourd'hui encore, nous ne savons pas exactement en quoi elles ont consisté.

L'artiste nous en a cependant raconté quelques-unes. Par exemple, il a tendu des fils de coton dans des endroits presque inaccessibles. Au fur et à mesure du temps, les cordelettes se gorgeaient d'eau et finissaient pas se détendre – et par apparaître. Difficile pour celui qui croisait le fil de savoir s'il s'agissait là d'un élément placé intentionnellement ou par erreur. De même, certains étudiants de la Villa Arson conservaient dans leur atelier une boîte contenant des morceaux de sucre. Gallis s'introduisait toutes les nuits dans le bâtiment pour

[1453] *Ibid.*

[1454] *Ibid.*

remplir la boîte de manière à ce qu'il ne manque jamais un morceau. Les étudiants qui partageaient l'atelier trouvaient la boîte pleine chaque jour. Ils ont commencé à se soupçonner les uns les autres, accusant l'un puis l'autre, ne comprenant pas pourquoi aucun d'entre eux n'avouait une action par ailleurs parfaitement bienveillante. Le fait d'armes de l'artiste, qui nous a été conté à plusieurs reprises par différentes personnes, a été son DNSEP (diplôme national supérieur d'expression plastique), en 2000. L'étudiant s'était procuré les adresses des membres du jury et était allé accomplir à leur domicile ou lieu de travail des éléments de son programme ; désherber l'emplacement de parking sous la voiture de l'un, aligner les chaises de jardin dans le même sens chez l'autre, enduire de parfum la poignée de porte du bureau d'une directrice d'école de façon à ce qu'elle sente une odeur inconnue lorsqu'elle se passe la main sur le visage... Lors du diplôme, l'artiste attendait le jury dans le jardin de la Villa Arson, devant la salle de délibération. À leur arrivée, il a lu le programme tout en fixant sur le mur (à l'aide de Patafix préalablement collée sur les galets dont est constituée l'architecture de l'école) des feuilles A4 sur lesquelles étaient inscrites les « routines ». Au fur et à mesure de la présentation, sont remontées à la conscience du jury les infimes anomalies qu'ils avaient remarquées sans y prendre garde. Inscrites dans leur mémoire, elles accédaient tout à coup à un sens – ainsi que nous l'a raconté Jean Cristofol, philosophe et membre du jury. Il avait en effet vaguement remarqué que quelque chose reflétait la lumière le matin entre les arbres de son jardin mais n'y avait pas prêté plus attention que cela ; lorsque Gallis a énoncé qu'une phase de son programme consistait à tendre des fils de coton, le philosophe a fait le lien. La rosée avait perlé sur le fil et reflété la lumière. Les membres du jury se sont mis à discuter entre eux et à échanger leurs expériences – jusqu'à prêter à l'artiste des actions qu'il n'avait pas commises. Des interventions de Gallis, il ne reste aujourd'hui rien d'autre que les récits qui en sont faits.

Ceux-ci permettent de faire exister ses actions dans le champ de l'art, ce que l'artiste explicite dans notre entretien comme « la nécessité du retour à [s]es pairs » [1455] (rappelons qu'il était étudiant en art). Il permet au jury, « victime » de sa programmation, de réaliser *après coup* le caractère artistique de l'expérience vécue. Jusqu'alors « en souffrance », l'œuvre apparaît rétroactivement, grâce à la lecture du « programme » que l'artiste a faite.

[1455] *Ibid.*

Cette place de l'expérience dans l'art de conter a été théorisée par Benjamin dans un court texte publié en 1936, dans la revue suisse *Orient et Occident*, sous le titre « Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows ». Ce titre est traduit en français par « Le Conteur » ou « Le Raconteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov »[1456]. L'essai porte sur le romancier russe Leskov et s'ouvre sur un constat négatif : le conte n'a plus la cote car il est lié à la transmission d'une expérience, mais « le cours de l'expérience a chuté »[1457] constate Benjamin. Ce déclin est dû à l'histoire. Un long processus de dégradation de l'expérience s'est enclenché depuis la Première Guerre mondiale ; les soldats sont rentrés muets des champs de bataille et aucun écrit paru ne valait l'expérience transmise de bouche à oreille. La société moderne et ce qu'elle a engendré – inflation, propagande, outrages infligés à l'âme et au corps – empêchent toute perception et intellectualisation d'un monde qui, selon Benjamin, n'a de commun avec celui qui l'a précédé que les nuages dans le ciel. Tout témoignage est devenu impossible ; les catégories habituelles de perception ne le permettent plus. Alexis Nouss[1458], dans son article consacré au texte de Benjamin, cite un dialogue du film d'Alain Resnais, réalisé à partir du scénario de Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*. L'amant japonais dit à la française : « tu n'as rien vu à Hiroshima ». Que dire lorsque l'on a été témoin d'un bombardement atomique ? Nos perceptions habituelles ne peuvent appréhender un tel phénomène. Le témoin n'a rien vu. Le récit ne peut exister que parce qu'il y a eu expérience et que celle-ci peut être transmise, de mémoire en mémoire. L'étymologie du terme « expérience » remonte au verbe latin *experior*, soit le fait d'essayer, d'expérimenter, de mettre à l'épreuve[1459]. Mais le témoin de l'action furtive n'a rien vu, il n'a pas expérimenté l'œuvre. Il a entr'aperçu un homme regarder en l'air à Nice ou à Mexico, un homme se gratter la nuque à Prague, il a vu sa boîte de sucre pleine. Toutefois, il n'en témoigne pas car il n'a pas identifié ces faits comme méritant d'être rapportés ; il les a manqués comme actes artistiques. Ses capacités de perception sont habilitées à appréhender

[1456] Benjamin l'avait traduit en français et avait choisi « Le Narrateur ». Aujourd'hui les éditeurs lui préfèrent « conteur » ou « raconteur », « narrateur » faisant trop référence à une forme interne au discours.

[1457] BENJAMIN, Walter, « Le Raconteur » (1936), trad. M. Renouard, dans LESKOV, Nikolaï, *Le voyageur enchanté*, trad. V. Derély, Payot & Rivages, Paris, 2011, p. 12.

[1458] NOUSS, Alexis, « Le Conteur comme traducteur », dans MARTIN, Jean-Baptiste, DECOURT, Nadine (sld), *Littérature orale, paroles vivantes et mouvantes*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 2003, p. 300.

[1459] Il est constitué du suffixe *ex* (hors de) accolé au verbe *perior*, l'essai, l'épreuve, le danger.

ces gestes ordinaires – mais pas en tant que gestes artistiques. Il revient à l'artiste de raconter, de mettre à l'épreuve ses outils de création. Fabrice Gallis agit ainsi. Ses actes, d'une simplicité désarmante, délestés de toute valeur utilitaire, irrationnels et gratuits, sont placés à travers le récit sur la « seconde scène » de *La Lettre volée*, dans l'espace artistique, qu'il partage avec le public. Il crée ainsi une nouvelle expérience.

Benjamin propose deux figures archaïques de conteurs, qui, dans l'histoire, se sont interpénétrées : le « marin commerçant » et le « paysan sédentaire ». Il distingue ici le lointain spatial du lointain temporel : le premier narrateur confie ses récits de voyage, le second rapporte ce qui lui a été conté. L'organisation du travail au Moyen Âge a permis l'interpénétration de ces deux figures : le maître installé, qui avait été un compagnon avant de se fixer, racontaient ses récits aux compagnons de passage. « Si les paysans et les marins ont été les maîtres incontestés de l'art de raconter, l'artisanat en fut l'université »[1460]. L'atelier est cet espace d'échange et de transmission. L'éloignement permet le récit tandis que la proximité avec l'auditoire produit l'expérience. Les artistes-conteurs sont ces marins qui, dans l'espace poétique, partagent leurs récits avec le public, les « paysans sédentaires ». Le récit se construit de cette façon grâce à la rencontre et à l'échange ; non seulement « le raconteur tire ce qu'il raconte de l'expérience, la sienne propre ou celle qu'on lui rapporte »[1461], mais, de plus, il s'attache à faire de son récit un nouveau vécu. Alexis Nouss relève que le conte ne tire pas sa valeur de son intrigue mais « de ce qu'il relève de l'être-vie de toute vie, c'est-à-dire l'expérience en ce qu'elle est transmissible »[1462]. Aussi peut-on comprendre que le conte ne transmet pas le contenu d'une expérience particulière mais le fait *qu'il y ait* de l'expérience. Le récit des actions furtives ne transmet pas autre chose ; raconter que l'on a rempli une boîte de sucre en secret est une façon de communiquer une expérience ; ce temps du récit en crée une autre. Le témoignage est possible car l'expérience est intelligible et partagée et la transmission est le propre du récit. D'ailleurs, Benjamin avance que le déclin de l'art de conter correspondrait historiquement à l'avènement du livre. S'ils témoignent du malheur des

[1460] BENJAMIN, Walter, « Le Raconteur », *op. cit.*, p. 14

[1461] *Ibid.*, p. 18.

[1462] NOUSS, Alexis, « Le Conteur comme traducteur », *op. cit.*, p. 300.

hommes, les ouvrages n'attestent d'aucune sagesse et ne transmettent rien[1463]. Même si l'ouvrage est largement diffusé, son lieu est la solitude. Il n'est pas convoyeur d'expérience.

En outre, avance Benjamin, la montée prodigieuse de la presse et de l'information a chassé à son tour le roman. Celui-ci est trop lent, trop long, trop soucieux du passé, tandis que l'information ne s'enquiert que du présent et prétend pouvoir l'expliquer. La presse se base sur des données vérifiables, rationalise une réalité objective et se prive de toute marge d'inexpliqué. Aussi son expansion « a pris une part décisive dans le fait que l'art de raconter soit devenu si rare »[1464] – l'inexpliqué est justement ce dont use remarquablement le récit. L'extraordinaire comme le merveilleux n'ont pas besoin d'être justifiés, rationalisés ; ils ne sont soumis à aucun contrôle tout en restant emprunts d'une certaine autorité. « Car l'art de raconter consiste en grande partie à tenir l'histoire que l'on restitue à l'écart de toute explication. »[1465] Rapporter une histoire serait l'art de savoir ne pas y mêler de commentaire, d'éclaircissement. Ceci est d'ailleurs commun à tous les récits d'actions furtives auxquels nous avons eu accès, oraux comme écrits ; les artistes qui rédigent des textes se rapportant à leur acte ne les expliquent pas.

Ainsi restituées, sans détails, les actions conservent un caractère surprenant sur lequel le temps n'a pas prise. Contrairement à n'importe quelle information, qui n'a de valeur que dans l'instant où elle est nouvelle, le récit (et Benjamin donne pour exemple celui conté par Hérodote dans *Histoires*, dont le roi d'Egypte Psamménite est le héros) demeure capable « de susciter étonnements et réflexion après des milliers d'années »[1466]. De même, le récit d'une action furtive s'offre comme l'archétype d'un fait ordinaire et conserve un pouvoir réflexif au-delà même de l'action. Benjamin compare le récit aux graines enfermées dans les tombeaux des rois de l'Egypte antique, qui ont conservées leur pouvoir germinatif. Le récit fonctionne comme ces graines ; malgré les milliers d'années, il peut faire germer de nouvelles

[1463] « L'émergence du roman au début des temps modernes a été le premier signe d'un processus dont le déclin du récit est l'aboutissement. Ce qui sépare le roman du récit (et du genre épique au sens étroit), c'est sa dépendance essentielle au livre. », BENJAMIN, Walter, « Le Raconteur », *op. cit.*, p. 17.

[1464] *Ibid*, p. 20.

[1465] *Ibid.*

[1466] *Ibid.*, p. 22.

expériences. Alÿs met en avant l'extrême circulation du récit, surtout lorsqu'il est réduit à son caractère essentiel :

> « Ce type de méthode [réduire le scenario à quelques mots, NDLR] tient compte de la libre circulation du produit, qui est beaucoup plus efficace que n'importe quelle image, indépendamment du fait que nous sommes dans l'ère numérique. Vous pouvez immédiatement assimiler le récit. » [1467]

En réduisant le récit à son minimum, l'artiste permet au public de former ses propres interprétations. Pour reprendre la pensée de Tarde, nous pouvons dire que le récit est imité ; il se répète, se propage, participe à augmenter la possibilité de croisement de séries imitatives. Il se différencie et compose de nouveaux récits. Le lecteur ou auditeur « est laissé libre de concevoir la chose comme il l'entend, de sorte que ce qui est raconté atteint à une amplitude de résonance qui manque à l'information »[1468]. C'est là, remarque Nouss, la caractéristique du récit : « sa polysémie ou plus exactement, sa liberté herméneutique, la gerbe d'interprétations qu'il contient potentiellement en lui »[1469]. Le public donne un sens à ce qu'il entend ou lit ; au contraire, photos ou vidéos peuvent réduire la portée de l'acte en le cantonnant à un espace-temps précis. Et si le public (et son horizon d'attente) ne cesse d'évoluer, son interprétation de l'œuvre et la transmission qu'il en fait se modifient également. Le récepteur est indispensable à l'advenue de l'action furtive comme œuvre. Or, il est autant transformé par elle qu'elle ne l'est par lui. Il participe ainsi à la création d'une nouvelle expérience qui dépasse la publication première produite par l'artiste.

Pour Fabrice Gallis, le récit ne doit pas se contenter d'être le « vecteur » d'un autre espace. Il participe à créer une nouvelle expérience, et l'artiste pense la transmission de ses actions comme une nouvelle façon d'activer la « routine ».

> « Comme toujours, le domaine du récit devient un nouvel espace de travail, un terrain de jeu au sein duquel les routines, en bons programmes, prennent leur place,

[1467] (« This kind of method allows for the free circulation of the product, which is much more effective than any image, regardless of the fact that we're in the digital era. You can immediately assimilate the narrative. »), ALŸS, Francis, « Francis Alÿs by Carla Faesler »), *ibid*. Nous traduisons.

[1468] *Ibid*., p. 20-21.

[1469] NOUSS, Alexis, « Le Conteur comme traducteur », *op. cit*., p. 299.

> s'activent pour faire des formes dans le langage. […] Les premiers récits sont apparus lors des longues heures de voyage en train entre Nice et Cherbourg. Souvent de nuit, les conversations s'étalaient et la question de l'activité d'un jeune artiste apparaissait très souvent. J'avais donc écrit des routines que j'appliquais de mémoire pour construire dans ces conversations des formes qui perturbaient les échanges et produisaient un effet physique sur mes interlocuteurs. »[1470]

Le récit devient à son tour une action au sein de laquelle la programmation est activée, ouvrant une potentialité infinie de réalisations. Il crée une nouvelle expérience, pour l'auditoire comme pour l'artiste. Le récit peut-être reproduit, copié, répété ; sa circulation est aisée, jusqu'à échapper à l'artiste et à toute tentative de maîtrise. Il se diffuse, au-delà de sa forme première ou de son conteur « originel ». Aussi le récepteur, en répétant ce qui lui a été conté, se voit attribuer le rôle de producteur à son tour. Le conte, selon Benjamin, se définit avant tout comme ce qui peut se transmettre ; ce serait là sa fonction même. Il est le produit de l'expérience passée et de sa communication. « L'art de raconter des histoires, c'est toujours aussi bien l'art de les re-raconter […] »[1471]. Celui qui a écouté va raconter à son tour ce qui lui a été confié et ainsi de suite. De récepteur l'auditeur devient producteur. Il laisse sa marque sur l'histoire comme le potier laisse sur le vase d'argile la trace de ses mains[1472] car son interprétation se base sur ses expériences personnelles. S'ouvre alors une nouvelle temporalité pour l'action furtive devenue œuvre ; il n'est plus tout à fait question de comprendre ce qui est advenu dans le passé, mais plutôt de projeter un futur pour ce geste. Le récit affirme ainsi la possibilité de sa transmission et avec elle l'élaboration d'une nouvelle expérience. L'œuvre, loin d'être figée dans une exécution unique, est augmentée de multiples expériences personnelles. Répété, réinterprété, le récit s'affirme comme mouvement en avant permettant de faire de l'expérience passée un événement à venir.

[1470] *Ibid.*

[1471] BENJAMIN, Walter, « Le Raconteur », *op. cit.*, p. 23.

[1472] « Ainsi la marque de celui qui raconte est-elle imprimée sur son récit comme la marque de la main du potier sur le vase en terre cuite. », *ibid.*, p. 24.

c) Le Récit réifié

Le cas de Tino Sehgal nous offre un contre-exemple. L'artiste anglo-allemand[1473], issu des champs de la danse et de l'économie, réalise ce qu'il appelle des « situations construites ». Ces œuvres, qui ne sont pas des actions furtives, sont jouées par des performeurs et ont lieu dans des espaces consacrés à l'art (Biennale de Venise, Documenta 13 Kassel, Centre Pompidou etc.) ou, lorsque ce n'est pas le cas, comme très récemment sur la place Jemaa el-Fna à Marrakech (13 mai au 5 juin 2016), dans le cadre d'invitations émanant d'instances de l'art et annoncées au public. Les « situations » sont chorégraphiées par ses soins. S'y mêlent chants, danses, déplacements dans l'espace ou paroles. Loin d'être furtives, elles sont jouées sur un mode théâtral (gestes non naturels, facticité de la diction, recours déréalisant au chant par exemple) qui interdit toute confusion entre l'œuvre et l'activité normale du musée.

Néanmoins, pour reprendre les mots du conservateur Michel Gauthier, son œuvre « appartient au vaste champ des pratiques artistiques dont le mode d'existence est factuel, événementiel. Il ne s'agit pas d'une œuvre qui consiste en une chose, en un objet, au sens courant des deux termes, mais d'un événement, d'une action qui se déroule »[1474]. Cette performance est une œuvre d'« *exécution* », qui a de multiples occurrences. Se pose alors cette question de la transmission et de la pérennisation, en dehors de son exécution. Or, ce qui caractérise particulièrement l'art de Sehgal est son attention à ne créer aucun objet matériel ; les performeurs n'ont pas d'accessoires afin de dissuader tout penchant fétichiste et l'artiste n'autorise aucune documentation ou médiation de ses œuvres. Celles-ci n'existent, d'après lui, que dans l'espace-temps de leur exposition et dans la mémoire de ceux qui les ont expérimentées. Le défi pour Sehgal est de trouver une « formule qui évite à l'œuvre de consister en un objet stable, qui lui conserve pleinement son régime événementiel tout en lui assurant la persistance expositionnelle d'un tel objet »[1475]. L'œuvre n'est pas destinée à disparaître ; si elle doit perdurer dans le souvenir de ceux qui l'ont vécue, elle est aussi vouée à être répétée dans d'autres institutions – avec la précision d'une pièce chorégraphique.

[1473] Tino Sehgal est né en 1976, il vit à Berlin.

[1474] GAUTHIER, Michel, *Les Promesses du zéro. Robert Smithson, Carsten Höller, Ed Rusha, Martin Creed, John M Armleder, Tino Sehgal*, Collection « mamco », Les presses du réel, Dijon, 2009, p. 110.

[1475] *Ibid*., p. 113.

> « Désirant laisser les situations parler d'elles-mêmes et les rendre vivantes dans le souvenir de ceux qui les expérimentent, l'artiste a exigé des institutions de ne produire aucune documentation dans le cadre des expositions. Ainsi, aucun cartel, panneau explicatif, texte ou catalogue ne guide la lecture, à l'exception du communiqué de presse disponible sur le site Internet des musées. Il n'était d'ailleurs pas envisageable, pour les commissaires, d'ajouter des outils de médiation dans l'exposition, puisque l'œuvre de Sehgal incarne justement cette rencontre entre l'œuvre (par l'intermédiaire des interprètes) et le public. »[1476]

Ce sont les performeurs eux-mêmes qui nomment le cartel, oralement, et indiquent l'artiste, le titre et la date de conception première. Par exemple, vous pénétrez dans une galerie vide quand tout à coup un gardien de musée entre et se met à sauter d'une jambe à l'autre, balance ses bras en récitant « Tino Sehgal. This is Good. 2001 ». Dans la pièce suivante une femme s'effondre sans raison, se relève et annonce « Tino Sehgal. This Exhibition. 2004. Courtesy of the artist ». Loin des préoccupations des artistes pratiquant des actions furtives, son œuvre entretient fortement le pouvoir de légitimation de l'institution. Selon la théoricienne française Nathalie Desmet, « Tino Sehgal […] propose des expositions exacerbant la valeur du cadre d'exposition »[1477]. *Is This What We Call Progress ?* (*Est-ce cela ce que nous appelons le progrès ?)* par exemple, s'est tenue à l'Institute of Contemporary Arts de Londres en 2006. L'exposition consiste en une conversation entre le public et les performeurs qui se succèdent les uns après les autres le long d'un parcours. Une petite fille de 7 ans vient chercher le visiteur à l'entrée, pousse une porte et l'emmène dans une salle vide avant de demander : « C'est quoi le progrès ? ». Les conversations se poursuivent ensuite avec des individus de plus en plus âgés, jusqu'à ce qu'un vieillard conclue le parcours en synthétisant l'idée de progrès. Selon Desmet, cette œuvre est conditionnée par le lieu et « tend ainsi à la promotion de la puissance institutionnelle »[1478]. D'ailleurs Tino Sehgal affirme dans

[1476] RIENDEAU, Isabelle, « Conversations et collaborations au musée : le cas de Tino Sehgal », *Muséologies : les cahiers d'études supérieures*, vol. 7, n° 1, 2014, p. 199.

[1477] DESMET, Nathalie, « De l'Invisible comme un service artistique », dans *Marges*, n°8, « L'Art à l'heure de la société de services », 2008, p. 95-98.

[1478] *Ibid*., p. 98.

un entretien que ses « travaux appartiennent au musée »[1479] ; son œuvre, qui ne pourrait exister sans l'institution, entretient et renforce son pouvoir.

Sehgal proscrit toute documentation écrite et toute image de ses œuvres, afin d'éviter qu'elles ne suppléent à l'expérience vécue dans l'exposition. De cette façon l'œuvre resterait « vivante ». L'oralité s'assume comme la seule modalité de transmission de l'œuvre ; la publication se dérobe à toute forme de documentation, en vue de rester uniquement dans la mémoire des spectateurs. L'artiste semble chercher à produire une « communication furtive » de son œuvre. La « situation », exposée dans les musées, tendrait dans un second temps à une forme de disparition. Mais l'artiste échoue dans ce projet car le système de vente annule totalement les effets recherchés. S'il refuse de créer une œuvre « qui consiste en une chose », n'est-elle pas « chosifiée » dans l'échange marchand ? En 2011, ses œuvres immatérielles se vendaient entre 50 000 et 100 000 euros selon la galerie Marian Goodman – qui le représente. L'acquéreur qui le souhaite entre en possession de l'idée de la mise en scène. Puisque Sehgal refuse tout document (certificat, mode d'emploi, cahier des charges) qui viendrait authentifier la pièce ou donner des instructions pour la reconstituer, la transaction doit se faire en liquide et sans reçu, afin de ne produire aucune forme d'information écrite. L'artiste décrit la pièce à l'acheteur, à l'oral, en présence d'un notaire. L'œuvre s'échange à travers une parole, totalement dématérialisée. Mais, ainsi réifié, le récit conserve-t-il son « pouvoir germinatif » ? Que reste-t-il de l'expérience partagée une fois celle-ci devenue objet marchand ? La « situation » originelle est-elle encore « vivante » une fois qu'elle est acquise ? De plus, le marché a un certain pouvoir de production, au-delà de la volonté de l'artiste. *This Situation* (2009) a été achetée par le Musée National d'art moderne - Centre Pompidou, Paris. Cette pièce est constituée de six acteurs qui parlent et débattent de sujets politiques et sociaux tout en réalisant des gestes très simples. Toutes les 15 minutes, les acteurs proclament « *Welcome in this Situation* ». Or une institution publique ne pouvant se passer du protocole administratif inhérent à sa qualité, l'établissement a payé par chèque et la galerie a envoyé une facture… La vente est allée à l'encontre des principes recherchés par l'artiste. Toutefois, ce dernier a réussi à faire acquérir par une institution un récit – qui n'est pas l'œuvre.

[1479] SEHGAL, Tino, dans FRENZEL, Sebastian, « "Ceci n'est pas le vide" An Encounter with the Artist of Transience Tino Sehgal », S*ignandsigh*t, 09.06.2005 [http://www.sign andsight.com/features/2 03.html], page consultée le 15 juillet 2016.

Selon Michel Gauthier, en annulant tout accès à l'œuvre en dehors de son effectuation, l'œuvre de Sehgal instaure un « regain d'aura »[1480] puisque l'œuvre est devenue irreproductible et ne se livre que dans le temps et le lieu de sa représentation, à la manière des statues de divinités cachées dans les sanctuaires.

> « Par un étrange paradoxe qui est sa vertu historique, la proscription de la documentation que pratique Sehgal rend aujourd'hui avant-gardiste la sauvegarde de la valeur cultuelle de l'art que les avant-gardes, dont il est l'héritier, s'étaient employées à liquider. »[1481]

Loin de la sécularisation de l'art, qui a été le propre des recherches menées par les artistes occidentaux des années 1970, l'œuvre de Sehgal confirme la distinction artistique de son œuvre. Son travail se place dans la démonstration de son statut d'exception. Le dialogue instauré avec le public est une mise en scène théâtralisée et non pas le fait d'une absence. Une fois la « situation » passée, rien n'en permet l'imitation tandis que la vente de la « situation » réifie la parole de l'artiste en un objet marchand, dont il est nécessaire de se demander si, pour reprendre des termes marxistes, la valeur d'échange ne vient pas annuler la valeur d'usage. Enfin, ce travail participe à étendre et asseoir plus fortement encore la logique institutionnelle.

d) Un Art de la rumeur ?

Florence Jung refuse elle aussi de produire toute forme de documentation et envisage le récit comme seule forme de documentation de ses interventions. Contrairement à Tino Sehgal, nombre de ses interventions fonctionnent selon le même procédé que l'action furtive : elles sont vues, mais non comme telles et posent la question de leur intelligibilité en tant qu'œuvre. De plus, l'artiste ne maîtrise qu'en partie le récit, assumant la rumeur comme forme de révélation, entre fiction et réalité.

[1480] *Ibid.*, p. 118.

[1481] *Ibid.*, p. 119.

Artiste française née en 1986, Jung vit à Bienne (Suisse)[1482]. Elle agit toujours par surprise au travers de protocoles destinés à pointer l'incongruité des situations dans lesquelles elle est invitée. Ce n'est jamais elle qui agit, mais des acteurs ou complices, et toujours au sein d'institutions ou d'événements artistiques désignés[1483]. Néanmoins, les œuvres de Florence Jung ne sont généralement pas clairement annoncées et passent inaperçues pour le public. Seul le commissaire d'exposition qui l'invite est au courant. À l'occasion de son exposition de diplôme – où les espoirs de chaque étudiant sont grands et la compétition sévère – l'artiste avait employé deux actrices dans l'objectif d'influencer l'opinion du public à propos de ses travaux exposés (*Jung13*, 2012). Elle nous raconte, dans un entretien mené entre 2013 et 2014 :

> « Quand l'une [des actrices] s'enthousiasmait ("c'est une pièce vraiment très forte", "*what an amazing artist*", bouche ouverte et expression d'aise en prenant une photo), la seconde à l'autre bout de l'exposition se désespérait ("comment peut-on encore faire ce genre de merdes aujourd'hui", "*bo-ring* !", soupirs et expressions navrées). En créant un contact fortuit avec les visiteurs, [les deux actrices] forçaient indirectement leur positionnement sur les œuvres. Or, ces derniers ne pouvaient plus exprimer leur réelle subjectivité, ils se situaient forcément en adéquation ou en contradiction avec l'opinion de l'actrice. »[1484]

Ce comportement caricatural, joué par les comédiennes, est commun lors de vernissages de jeunes diplômés. Rien ne permettait de savoir que leurs postures étaient simulées. Aucun des étudiants n'était au courant ; seul un professeur avait été mis dans la confidence – il fallait quand même obtenir son diplôme. Lors des préparatifs de l'exposition, Jung s'était volontairement totalement désengagée de l'organisation afin de n'avoir aucune explication à fournir à quiconque. Selon l'artiste, il s'agissait surtout de monter une imposture

[1482] Elle a fait ses études à l'École cantonale d'art de Lausanne avant de suivre un master à la Haute École d'art de Zurich.

[1483] L'artiste ne rejette pas pour autant l'idée de sortir des espaces traditionnels : « C'est le milieu dans lequel j'évolue et, forcément, j'ai envie de tester certains mécanismes. Mais surtout, c'est dans ce champ que l'on m'invite et me propose d'élaborer des projets (directement par des invitations ou indirectement par des appels à participation). […] Toutefois, je serai très curieuse, ravie et curieuse, d'être confrontée à autre chose. Mon rêve absolu, c'est de mettre en scène des séminaires d'entreprise ! », JUNG, Florence, *Rien n'est vrai, tout est permis. Entretien avec Sophie Lapalu*, Editions Piano Nobile, Genève, 2014, p. 9.

[1484] *Ibid*, p. 13.

destinée à se jouer des espoirs des étudiants – qui attendent de rencontrer galeristes et collectionneurs et de voir leur carrière décoller – comme de celui du public – qui espère être le premier à découvrir un artiste prometteur. C'était une façon de parodier les instances de validation et d'influence de nos jugements artistiques. « Finalement, j'ai dédié cette pièce à Donald Trump qui disait, le malin : "*Power is when you believe in your own bullshit*." »[1485]

Ses œuvres cherchent également à contrer les attentes spectaculaires du public. Rien n'était visible au Salon de Montrouge de 2013, à l'occasion duquel l'artiste avait fondé le *Prix Jung : Ici pas de perdant*. Nageant à contre-courant du fonctionnement élitiste inhérent à ce type d'événement, tous les participants sans exception se voyaient reverser la somme de 50euros. Afin de réunir l'argent nécessaire à la constitution dudit prix, l'artiste avait sous-loué son espace d'exposition à un véritable traiteur. Il n'y avait strictement rien à admirer sur le stand de l'artiste, si ce n'est une serveuse au travail au milieu de ses salades de quinoa bio. Rien à voir non plus à la galerie Préface (*jung31*, 2014), où le public pouvait acheter un ticket de tombola afin de tenter sa chance pour une exposition monographique dans un espace d'art de Bienne (Suisse). Ces propositions sont, comme Florence Jung le dit elle-même, « embarrassant[es] de naïveté et d'utopisme »[1486]. Mais ce qui pourrait être lu comme des tentatives ingénues de faire du monde de l'art un « monde meilleur » peut également être entendu comme autant de façons de relever – non sans ironie – l'incongruité des situations que ce milieu engendre. Ainsi, en pleine foire de Bâle et à un an de la fin du secret bancaire, une femme chante à tue-tête l'hymne à la fraternité universelle « It's a Small World » (*jung32*, « Swiss Art Award », 2014). Plus radical encore, elle a, avec la complicité du commissaire d'exposition Sandino Scheidegger, « kidnappé » des visiteurs de l'événement qu'ils organisaient au 22ruemuller[1487] (Paris). Le soir du vernissage, une hôtesse proposait aux visiteurs de répondre à un questionnaire qui mesurait leur aptitude d'aventurier. Ceux qui obtenaient les scores les plus élevés étaient invités à monter en voiture en vue d'une excursion dont la destination ne leur était pas révélée ; 450 km plus tard, ils étaient abandonnés dans une ferme jusqu'au lendemain matin (*jung&scheidegger*, 2014). À 4h du matin, ils espéraient encore assister à la performance, ne saisissant vaguement le lendemain seulement que l'œuvre résidait dans l'expérience vécue.

[1485] *Ibid.* (« Le pouvoir, c'est quand tu crois à tes propres conneries. » Nous traduisons.)

[1486] *Ibid.*, p. 9.

[1487] 22ruemuller est un espace d'art indépendant situé au 22 rue Muller à Paris.

Son travail se consacre également à déjouer les instances de légitimations artistiques, pirater les normes institutionnelles, jouer des accointances du monde de l'art avec la finance et l'industrie du luxe. Pour sa première exposition personnelle, *Jung36,* du 15 février au 15 mars 2015 à Circuit, Centre d'Art Contemporain (Lausanne, Suisse), Jung avait occupé l'intégralité de l'espace par un mur semi circulaire fermé et ondulant, totalement recouvert de centaines de feuilles de papier rouge framboise roulées sur elles-mêmes, produisant une illusion de matière luxueuse. Cette mise en scène, œuvre du designer Lucas Uhlmann, fraîchement sorti de l'ECAL, n'était destinée qu'à sublimer trois sacs en cuir de la marque Louis Vuitton, posés dans autant de vitrines percées dans la structure. Un petit livret était distribué à l'entrée, la critique d'art Camille Paulhan y révélait, à demi-mots, la facticité des sacs présentés à Circuit. Florence Jung proposait aux collectionneurs intéressés d'acquérir un certificat : « La pièce est un faux sac Louis Vuitton vendu au prix de l'original ». Pour l'activer il suffisait alors d'acheter l'une des contrefaçons exposées – mais au prix de l'authentique. L'acheteur est ainsi sciemment complice d'une entorse à la loi ; quant à la différence monétaire entre le Vuitton et sa copie chinoise, elle ne serait autre que la valeur marginale accordée au concept. Jung semblait dire avec cette exposition qu'il faudrait peut-être s'inquiéter de voir les centres d'art devenir des boutiques de luxe, quand les boutiques sont aujourd'hui indifféremment considérées comme des espaces d'art – lorsque les marques ne créent pas leur propre fondation. Peu de temps auparavant, alors que s'ouvrait à la périphérie de Paris la nouvelle fondation du célèbre maroquinier, certains écrivains, philosophes et artistes français s'étaient interrogés sur l'étanchéité de la cloison censée séparer le magasin de sacs de la galerie : « les boutiques de luxe, désormais, se veulent le prototype d'un monde où la marchandise serait de l'art parce que l'art est marchandise, un monde où tout serait art parce que tout est marchandise »[1488]. Une œuvre condense à elle seule le désir d'invisibilité et la dénonciation du lien entre luxe et institution artistique : *Jung34*. L'artiste demande au commissaire de l'exposition à laquelle elle est invitée de porter une fausse Rolex – importée illégalement depuis la Chine – durant toute la durée de l'exposition, temps libre compris. La pièce n'est dévoilée qu'aux personnes qui remarquent la montre.

[1488] (ANONYME, « L'Art n'est-il qu'un produit de luxe ? », *Mediapart*, [https://blogs.mediapart.fr/edition/les-invites-de-mediapart/article/201014/lart-nest-il-quun-produit-de-luxe] , octobre 2014). Dont acte : un centre d'art devenu boutique de luxe.

À qui se destinent ces œuvres ? Lorsque nous avons posé cette question à Jung, celle-ci nous a répondu que puisque le « spectateur » immédiat ignore jusqu'à l'existence de la pièce et n'a bien souvent pas la possibilité de l'appréhender, l'œuvre se destine à celui qu'elle nomme le « spectateur-d'après » – celui qui a accès à la révélation :

> « Je pense plutôt au spectateur d'après, celui qui se projette la situation en *flash-back* à travers les récits des spectateurs immédiats et les miens. Par exemple, celui qui nous lit maintenant. Identifier l'action furtive, que ce soit sur le moment ou dans le futur, c'est un peu la récompense des braves. Cela demande d'écouter, de lire, de faire des recherches, de prendre un peu de temps. »[1489]

L'artiste révèle ses impostures grâce au récit. Peut-être témoin sans le savoir d'une de ses « impostures », le public n'a connaissance de l'œuvre qu'à travers ce qui lui est raconté dans des articles de presse ou par le bouche à oreille. Jung refuse toute forme de documentation visuelle qui viendrait occulter l'accès à l'idée[1490] et se préoccupe finalement assez peu des procédés de divulgation. « La révélation, ce n'est pas mon problème »[1491] affirme-t-elle.

> « C'est au spectateur d'être observateur, aux critiques de mener l'enquête et au hasard de disposer de ce qui va se perdre ou rester. […] Ce qu'il s'est passé est très rarement révélé pendant l'exposition, tout au plus trouve-t-on ensuite un scénario synthétique dans mes archives, peut-être un texte critique et la rumeur orale de ceux qui voudront bien la transmettre. »[1492]

Les archives personnelles de l'artiste ne sont pas publiques, le texte critique n'est pas une source de premier ordre, la rumeur orale ne peut être valable comme preuve et Jung ne produit aucun élément permettant de documenter l'œuvre. Elle a d'ailleurs imaginé un ouvrage totalement immatériel, qu'elle présente comme « le premier livre d'artiste qui

---

[1489] JUNG, Florence*, Rien n'est vrai* (…) », *op. cit.*, p. 13.

[1490] « Et c'est exactement pour cela que je ne documente pas visuellement mes pièces. Les objets sont des appâts rétiniens instantanés qui empêchent la plupart du temps d'accéder à l'idée. », *ibid*., p. 14.

[1491] *Ibid.*

[1492] *Ibid.*

documente l'option de ne pas documenter »[1493]. Lorsqu'il faut illustrer les articles la concernant, elle propose des images libres de droit[1494]. Sur son site Internet, elle ne décrit aucune de ses interventions ; seuls la date, le nom de l'exposition et un lien vers le site Internet de la manifestation sont donnés. Sont également recensés dans un PDF les articles la concernant ; il s'intitule « La Documentation est la rumeur »[1495]. La rumeur est différente du récit en cela qu'elle introduit l'idée d'une déformation ; « bruit qui court transmis de bouche à oreille avec toutes les déformations introduites par chaque individu »[1496], la rumeur est vague. L'artiste sous-entend ici que le propos des journalistes est potentiellement faux. La rumeur représente une sorte de stade ultime de la publication de l'acte furtif, qui se propage sans support matériel et sans preuve.

Peut-on alors envisager un « art de la rumeur »[1497] ? Puisque les actions sont invisibles et invérifiables, l'art serait-il de lancer une rumeur et de l'assumer comme finalité ? Stephen Wright propose d'envisager cela comme possibilité artistique – tout en reconnaissant la difficulté d'une telle entreprise : « comment agir à même la rumeur, comment jouer avec elle pour expérimenter ses externalités, comme vecteur de pollinisation ? »[1498] demande-t-il. Par principe, la rumeur ne peut-être maîtrisée. Mais elle peut être lancée, ainsi que l'a fait Alÿs avec *The Rumor*[1499]. Cette œuvre s'incarne dans la production d'une rumeur au sein d'une ville jusqu'à ce que le bruit qui court ait un impact réel. En 1997, l'artiste se rend à Tlayacapan, petite ville au sud de Mexico. Là, avec l'aide de deux complices, il raconte être à la recherche d'un homme qui aurait disparu. Au bout d'un certain temps, la rumeur se propage

[1493] (« […] first artist book which documents the option to not document »), Id., *Book*, éd. Markpezinger, Vienne, 2015. Nous traduisons.

[1494] Ce que nous avons fait pour l'article « À la Recherche de Florence Jung », *Le Quotidien de l'art*, n° 786, 6 mars 2015.

[1495] JUNG, Florence, « The Documentation is the Rumor. », [http://www.florencejung.com/wp-content/uploads/2015/08/The-documentation-is-the-rumor.pdf], page consultée le 7 janvier 2016.

[1496] « Rumeur », Centre National des Ressources Textuelles, [http://www.cnrtl.fr/definition/rumeur], page consultée le 8 janvier 2015.

[1497] Nous empruntons ce terme à WRIGHT, Stephen, « Badinages dans l'espace de la rumeur », dans *Observatoire de la rumeur*, [http://www.eesi.eu/site/spip.php?article1560], page consultée le 12 décembre 2015.

[1498] *Ibid.*

[1499] *La Rumeur*. Nous traduisons.

au point que certains habitants de la ville se mettent à décrire l'homme qui n'a jamais existé et que la police édite un portrait de l'individu.

> « L'idée était d'essayer d'affecter la vie quotidienne dans cette ville sans laisser aucune trace physique. Par définition, les seuls éléments d'une rumeur sont oraux. Aussitôt que des objets physiques associés à cette rumeur là sont apparus – comme un dessin de l'homme disparu, que la police a commencé à afficher au bout de trois jours – mon projet était annulé et j'ai quitté la ville. »[1500]

Les instances de sécurité ont tellement cru à la disparition qu'elles ont produit une image, le portrait d'un individu qui n'existe pas. La rumeur a eu une force de production, un impact très concret dans le réel. Ces préoccupations rejoignent celle de Wright pour qui l'enjeu d'un « art de la rumeur » serait de « faire de l'art sans support, sans surface autre que verbale »[1501]. C'est exactement ce que revendique Alÿs : « peut-être mon but a-t-il toujours été de réduire mes scénarios à quelques mots seulement, de façon à ce qu'ils soient libérés du fardeau de la documentation, de son poids physique »[1502]. Se libérer de ce fardeau est aussi une tentative d'empêcher que l'effectivité de l'œuvre ne soit anéantie par sa représentation, qui occulterait l'action, mais également une manière d'éviter toute forme de réification qui figerait ce qui est mouvant et mobile. Tout autrement, Alÿs affirme la valeur d'exemplarité de son œuvre pour faire du public un producteur actif. La rumeur se répand et se transforme, les échanges produits provoquent de nouvelles expériences. Ainsi l'œuvre évolue, toujours en mouvement, à l'instar des villes dans lesquelles elle se diffuse. L'œuvre *The Rumor* est d'ailleurs née à la suite de *The Collector* (1990-1992), l'un des premiers travaux de l'artiste. Après avoir vu Alÿs déambuler durant trois jours dans les rues du centre historique de la ville de Mexico, traînant derrière lui un jouet magnétique sur roulettes, les habitants ont commencé à parler du « gringo » fou qui marche dans la rue en tirant un chien aimanté. Il faut dire que

[1500] « The idea was to try to affect daily life in this town without leaving any physical traces. As a rule, the only elements in rumors are oral. As soon as physical objects associated with this particular rumor appeared, such as a sketch of the disappeared man that the police started posting after three days, my project was called off and I left the town. » ALŸS, Francis, « Francis Alÿs by Carla Faesler », *op. cit*. Nous traduisons.

[1501] *Ibid.*

[1502] « Perhaps my goal has always been to strip down my scenarios to a few words only, so they can be liberated from the burden of documentation, of its physical weight. » ALŸS, Francis, « Francis Alÿs by Carla Faesler », *op. cit.*. Nous traduisons.

cette action attirait les regards – cette situation n'est pas banale. Au bout de sept jours, bien que l'artiste ait arrêté ses marches, les gens en parlaient toujours. Alÿs a alors imaginé la possibilité de faire de la rumeur une méthode pour interagir avec les lieux, jusqu'à ce qu'elle lui échappe totalement. Selon l'artiste, « une bonne rumeur évolue et se développe de façon incontrôlée »[1503]. Celui qui l'a lancée n'en est pas le maître ; celle-ci se déploie dans l'immensité de la parole collective. « Nous devons maintenant laisser le soin de notre histoire à la tradition orale. Le travail n'est actualisé que dans sa répétition et dans sa transmission »[1504] affirme Alÿs. Répétition et transmission : voilà comment l'artiste envisage l'actualisation de son œuvre. Par le récit ou l'imitation, son acte devient une expérience communicative. Son œuvre souligne qu'il n'y a pas de vérité indiscutable entre le réel et la fiction, l'un nourrissant l'autre dans un mouvement d'allers et retours permanent. À Mexico tout particulièrement, la frontière entre les deux est extrêmement mince. L'écrivain Rubén Gallo[1505], dans un article consacré à la capitale mexicaine, remarque en effet que la fiction est l'un des recours auquel les *defeños* (habitants de Mexico city) font appel pour supporter les épreuves journalières :

> « Il semble exister une correspondance entre l'intensité du traumatisme et la complexité de la production narrative que ce dernier suscite : plus l'événement est traumatique et plus l'expression sera élaborée[1506]. »

Il raconte ainsi que la spectaculaire crise économique de 1995, durant laquelle la valeur de la monnaie a chuté de moitié, l'inflation explosé et le système bancaire failli sombrer, a

[1503] « A good rumour evolves and takes on a life of its own. » ALŸS, Francis, « Rumours: A Conversation between Francis Alÿs and James Lingwood », 2005, [http://www.artangel.org.uk//projects/2005/seven_walks/rumours_a_conversation/rumours_a_conversation_between_james_lingwood_and_francis_ ALŸS], page consultée le 2 décembre 2015. Nous traduisons.

[1504] (« At the moment it has the potential to become a fable or an urban myth… We shall now leave the care of our story to oral tradition. Only in its repetition and transmission is the work actualized. »), ALŸS, Francis, *Francis Alÿs, A Story of deception, op. cit.*, p. 147. Nous traduisons.

[1505] Directeur du programme d'études latino-américaines et professeur de littérature et civilisation espagnoles à l'Université de Princeton (États-Unis), Rubén Gallo est l'auteur de *Mexican Modernity*, essai sur les avant-gardes mexicaines ; *Las Artes de la Ciudad*, sur l'art mexicain des 1990, ou encore *Freud au Mexique (Ed. Campagne première, 2013)*.

[1506] Rubén Gallo, « Mexico D.F. La ville de tous les délires », dans *Mexico, Chroniques littéraires d'une mégalopole baroque*, trad. S. Doubin, Autrement, Paris, 2007, p. 28.

étrangement coïncidé avec la mort inexpliquée de centaines de chèvres des propriétés agricoles du nord de la capitale. Les animaux présentaient des traces de strangulation ou de morsures au cou... La rumeur s'est alors répandue : un étrange monstre sauvage, surnommé le *chupacabras*, « le suceur de chèvres », serait à l'origine de ces meurtres. La presse s'est emparée de l'histoire et la bête imaginaire a fait la une des journaux durant des semaines. Rapidement, l'amalgame est formé entre celui qui est tenu pour responsable de la crise qui ravage le pays – le président Carlos Salinas de Gortari – et la créature sanguinaire. Le dirigeant devient ainsi le *chupa-dollares* (« suce-dollars »), chimère affublée de dents de vampire et d'oreilles d'âne dont l'effigie prolifère le long des étals. Selon l'écrivain mexicain, cette réponse culturelle à une crise sans nom a fait office de substitution métaphorique afin de ne pas sombrer dans le désespoir qu'une telle situation générait. Aussi incroyable que cela puisse paraître, cette vengeance symbolique s'est accompagnée d'un résultat très pragmatique : le président a dû fuir le pays durant cinq ans, sanction bien plus sévère que celle qu'aurait pu lui imposer un tribunal mexicain. Cette réaction de la société face à une situation de crise est exceptionnelle et n'a sûrement pas laissé Francis Alÿs indifférent. Serait-ce d'ailleurs cette puissance de production fictionnelle qui lui a inspiré *Fairy Tales* la même année ? Pour cette œuvre, l'artiste est allé marcher dans les rues de Mexico tout en détricotant son pull. « S'il est vrai que les sociétés hautement rationnelles de la Renaissance sentirent le besoin de créer des utopies, nous, à notre époque, nous devons créer des fables »[1507], suggère-t-il. Dont acte. Il déroule ici le « fil » de l'histoire, mythologique, populaire et politique – si l'on remet ce travail dans le contexte de crise économique et sociale que le pays traversait. Nous avions étudié précédemment les recherches menées par Alÿs pour étendre une même idée dans une multiplicité de formes, de copies et de répétitions amenées à circuler. La rumeur représente peut-être l'étape finale d'une telle perspective. Elle est à distinguer du récit, car celui qui colporte la rumeur ne connaît pas la valeur artistique qui sous-tend le projet. Ici, encore une fois, l'action échappe au champ de l'art.

[1507] Francis Alÿs, notice de l'œuvre *Fairy Tales*, in *Francis Alÿs, A Story of Deception*, *op. cit.*, p. 90.

Conclusion

Duchamp affirmait que le spectateur a une place prépondérante dans le processus créatif ; par lui l'œuvre entre en contact avec le monde extérieur. L'action furtive doit ainsi produire les conditions de rencontre afin d'être « raffinée » et voir s'accomplir pleinement le geste de création. Elle n'existe en tant que proposition symbolique que lorsqu'elle est reçue par un public. Nous avons cherché à envisager l'action furtive selon sa réception et à comprendre quelle relation les publications entretiennent avec l'acte. Renvoyant à l'action qui, elle, a eu lieu ailleurs, sur une autre scène et en un autre temps, les éléments donnés au public doivent être interprétés et renvoient à leur objet comme à ce qu'ils ne sont pas, mais également comme à ce qui préexiste à leur réception. Ce mode de fonctionnement de surgissement du passé dans le présent de la réception est le propre de l'*indice* tel que définit par Peirce. L'action fait sens rétroactivement. Ainsi comprenons-nous que l'artiste a créé un retard, à dessein. Ce retard permet de former un espace dialogique où, loin d'être dans la démonstration, l'artiste ouvre le débat. La réception est donc réflexive et productive. À partir d'éléments partiaux qui lui sont présentés, le spectateur effectue un travail de déduction et de reconstitution du passé.

L'action furtive devenue œuvre est alors peut-être à lire à l'intersection d'une histoire de l'art et d'une histoire sociale, comme une tentative pour les artistes de s'emparer des tensions majeures qui travaillent leur société tout comme le milieu de l'art et fournir ainsi des instruments d'émancipation. Le spectateur de l'action furtive devenue œuvre est susceptible de soupçonner partout l'action furtive et de chercher un autre sens à ce qu'il perçoit quotidiennement. Le « réel » est contaminé par les obsessions de l'artiste et le public établit un « nouvel ordre ». Les œuvres sont autant de batailles contre l'habitude qui stoppe le processus sémiotique, en vue de toujours s'interroger sur ce qui nous entoure. L'œuvre crée une « communauté » de publics affranchie « des préjugés et des représentations figées liées à sa situation historique et [ouverte] à une perception nouvelle du monde »[1508] – ainsi que le disait Hans Robert Jauss. Rappelons-le, ce dernier qualifiait d'« esthétique » l'écart entre l'horizon préalable du spectateur et sa modification au cours de l'appréhension de l'œuvre. L'appréciation esthétique ne serait pas indépendante de la modification de l'appréhension que

[1508] JAUSS, Hans Robert, *op. cit.*, p. 42.

nous avons du monde. L'action furtive devenue œuvre, par la simplicité de sa réalisation et de sa documentation, est une invitation à faire de même. Elle invite le spectateur « à *prendre note* qu'un geste, comme le ready-made, a changé de destination, et puis c'est tout »[1509]. « Prendre note », soit justement retenir une information en vue d'en faire usage plus tard. La puissance exemplaire de l'action furtive pourrait être une invitation à construire un peuple d'artistes, qui n'aurait plus besoin d'être dirigé, puisque, pour citer à nouveau Gabriel Tarde « plus un peuple devient moral ou devient artiste, moins il a besoin d'être gouverné »[1510].

[1509] DUCHAMP, Marcel, entretien avec Philippe Collin (…), *op. cit.*

[1510] Gabriel Tarde consacre une partie de son ouvrage *Les Lois de l'imitation* à la morale et à l'art. Les goûts, qu'il formule en « principe d'art » et les mœurs, « principe de morale », régissent une part importante de l'activité sociale et font ensuite partie du gouvernement de la société, au même titre que les usages, les lois ou les constitutions. « Cela est si vrai que plus un peuple devient moral ou devient artiste, moins il a besoin d'être gouverné » conclue-t-il. TARDE, Gabriel, *Les Lois* (…), *op. cit.*, p. 399.

CONCLUSION GÉNÉRALE

« Peut-on faire des œuvres qui ne soient pas d'art ? »[1511]

Le 17 juin 2013, sur la place Taksim d'Istanbul, un homme se plante droit debout, imperturbable. Figé, il fait face au portrait du fondateur de la République de Turquie, Mustafa Kemal Atatürk, suspendu au toit de l'ancien centre culturel en démolition. Cet homme est venu braver le gouvernement de Recep Tayyip Erdoğan et apporter son soutien au mouvement protestataire débuté le 28 mai 2013. Initialement mené par des riverains et des écologistes en opposition au plan d'urbanisation de la place Taksim – qui prévoyait la destruction du parc Taksim Gezi et la reconstruction d'une caserne dans laquelle devait être installé un centre commercial – ce mouvement s'intensifie suite à l'extrême violence de la répression policière. Les revendications se généralisent, s'affirment anti-gouvernementales, et des centaines de milliers de manifestants se réunissent dans 78 des 81 provinces turques. Ils dénoncent l'attitude autoritaire du gouvernement, l'usage disproportionné de la force ou encore la violation des droits démocratiques. Le 4 juin, dans un discours prononcé durant un voyage au Maroc, le Premier ministre déclare que les protestataires sont des vandales et des extrémistes, « main dans la main avec les terroristes »[1512]… Des manifestants réfléchissent à de nouvelles façons de manifester leur opposition. Un des « vandales » (tel que désigné par Erdoğan) choisit donc de se poster immobile durant un mois et de se faire remplacer par des amis quand il a besoin de repos. Il est rapidement imité par d'autres manifestants qui s'agrègent autour de lui. Il est surnommé « Duran adam », l'« Homme debout » en turc. Mais son acte ne dure pas plus de cinq heures car il se fait arrêter par la police. Le lendemain, une femme prend sa place sur la place Taksim. À leur suite, des expressions similaires de protestation ont lieu dans des parcs et des centres commerciaux d'Istanbul ; des individus se positionnent debout, figés. Au parlement à Ankara, les députés du Parti pour la paix et la

[1511] DUCHAMP, Marcel, « Spéculation » (1913), dans *Duchamp du signe* (…), *op. cit*., p. 111.

[1512] LORENZI, Daisy, « Turquie : l'homme debout, nouvelle figure de la contestation », *Le Huffington Post*, 18 juin 2013, [http://www.huffingtonpost.fr/2013/06/18/homme-immobile-debout-duran-adam-turquie-contestation-taksim-gezi_n_3457569.html], page consultée le 20 juin 2013.

démocratie se dressent immobiles pendant que leur porte parole affirme : « Les gens qui parlent, qui rient, qui restent debout sont violemment opprimés »[1513]. Demeurer levé et persister dans cette position devient un symbole de contestation, une façon pour les citoyens de manifester leur refus de plier face à la violence et à l'autoritarisme.

Le 31 mars 2016 à Paris, suite à la manifestation contre la Loi Travail[1514], un mouvement se crée : « Nuit Debout ». Les manifestants refusent littéralement d'aller se coucher et décident d'occuper la place de la République toute la nuit. Du refus d'une loi, leurs revendications s'étendent à une contestation globale des institutions politiques et du système économique, proposant de construire une « convergence des luttes ». Tous les jours à 18h, sur la place, des assemblées générales publiques sont organisées, pour des prises de décision qui se font par consensus. Des commissions s'aménagent progressivement pour tenir la place (coordinations, logistique, accueil et sérénité, communication) quand d'autres s'instaurent comme espaces de réflexion autour de sujets précis (économie, féminisme, écologie, culture, action etc.). À l'occasion d'une assemblée à laquelle nous avons assisté, s'est posée la question d'une grève générale. De nombreux manifestants relevaient l'impact dérisoire de leur grève : auto-entrepreneurs, chômeurs, sans-papiers ou étudiants, leur arrêt de travail n'aurait aucune conséquence sur l'économie. C'est alors qu'un citoyen belge est venu prendre le micro pour proposer une solution : le travail général. Il organise avec des amis un tout autre type de protestation qui consiste à faire semblant de travailler. Se rendant dans des administrations publiques bruxelloises sans y avoir été invités, ils servent des cafés, ouvrent des tiroirs, rangent des chaises. Ils prétendent travailler.

Nous citons ces deux exemples car la différence entre ces formes de contestation et les actions furtives est une différence de « coefficient d'art » – tel qu'entendu par Marcel Duchamp. Ces manifestations équivalent à une action furtive brute, qui n'aurait pas été

[1513] DURAN, Ragip, « En Turquie, l'homme debout inflexible face au pouvoir », *Libération*, 20 juin 2013, [http://www.liberation.fr/planete/2013/06/20/en-turquie-l-homme-debout-inflexible-face-au-pouvoir_912594], page consultée le 21 juin 2013.

[1514] Le projet de loi sur la réforme du travail est porté par la ministre du travail Myriam El Khomri sous le quinquennat du président François Hollande. Elle est censée améliorer la compétitivité des entreprises et favoriser l'emploi. L'avant-projet de loi est dévoilé le 17 février et suscite une forte opposition parmi les syndicats et les organisations jeunesse, mais aussi au sein de la majorité. Il est, entre autres, reproché au texte, d'inspiration sociale-libérale, de faire la part belle aux accords d'entreprise, de faciliter le licenciement économique ou d'assouplir les 35 heures. Le texte a été définitivement adopté le 21 juillet, après cinq mois de controverses et le recours au 49-3.

revendiquée comme œuvre par son auteur ni « raffinée » par un spectateur. Aussi une même action peut être un geste contestataire dans un certain contexte et une œuvre artistique dans un autre. D'ailleurs, l'« homme debout » s'avère être un chorégraphe de 34 ans, Erdem Gündüz. S'il n'a pas, à notre connaissance, revendiqué son geste comme œuvre, nous pouvons supposer que sa formation lui a inspiré cette action. En tant que public, il nous revient de décider d'opérer une « transsubstantiation » et de changer le statut de cette proposition. Il est possible de lui donner le même statut que la performance invisible de Steve Giasson « demeurer immobile et en silence (un certain temps) »[1515] par exemple, et de supposer que l'intention de Gündüz était autant artistique que politique. Il aurait usé des outils propres à son métier de chorégraphe, pour les intégrer à la vie réelle et en faire usage.

Cette idée d'« user » de l'œuvre n'est pas sans faire écho au « ready-made réciproque » tel que pensé par Duchamp. Dans un texte tardif, il propose non sans malice de « se servir d'un Rembrandt comme table à repasser »[1516]. À l'inverse du ready-made, qui consiste à octroyer le statut d'œuvre à un objet manufacturé en l'intégrant à un contexte artistique, le ready-made réciproque consiste à « désartifier » une œuvre, fut-elle un Rembrandt, en lui faisant quitter les cadres de l'art et s'en servant comme d'un objet utilitaire. Selon Stephen Wright, Duchamp « met en avant le potentiel symbolique du recyclage de l'art – et plus largement des outils et des compétences artistiques – dans l'économie symbolique générale de la vie de tous les jours »[1517]. Il affirme par là que l'art peut avoir une valeur d'usage. Les œuvres peuvent être utilisées comme des objets usuels dans la vie quotidienne, « injectant des compétences artistiques dans le réel »[1518]. Wright donne ainsi pour exemple le duo d'artistes activistes The Yes Men, qui a créé des sites Internet d'organismes politiques ou commerciaux (site de campagnes électorales de G.W. Bush, Organisation Mondiale pour le Commerce) tellement similaires aux vrais qu'il est impossible d'en deviner le caractère fictif. Grâce à cela, le duo a souvent été invité à représenter l'OMC lors de congrès. À l'occasion d'une rencontre au Textile of the Future à Tampere en Finlande en janvier 2001, organisée par des fabricants textiles, un des membres des Yes Men, Andy Bichlbaum, s'est fait passer pour

[1515] GIASSON, Steve, *op. cit.*

[1516] DUCHAMP, Marcel, « Ready-made réciproque », dans *Duchamp du signe*, *op. cit*., p. 68.

[1517] WRIGHT, Stephen, « L'avenir du ready-made réciproque : valeur d'usage et pratiques para-artistiques », *op. cit.*, p. 120.

[1518] *Ibid*, p. 121.

le porte parole de l'OMC et a donné un long discours ultra libéral, stigmatisant le protectionnisme et revendiquant les bienfaits du libre échange, avant d'affirmer que l'abolition de l'esclavage constitue un point d'ingérence dans l'économie de marché. Mais, reconnaît-il, l'esclave, qui doit être logé, nourri et vêtu, coûte plus cher qu'un employé délocalisé. La mise en scène et le discours, bien qu'insoutenables, correspondaient tellement à ce qui est attendu de représentants de l'OMC, que le public n'a pas réagi. La supercherie n'a été révélée que lorsque l'orateur, à la fin de son exposé, a enlevé son costume et dévoilé une combinaison dorée et moulante avant de déployer l'AVE (Appendice de Visualisation des Employés) : un phallus gonflable d'un mètre de long censé permettre le contrôle de l'esclave. Il n'a provoqué que des éclats de rire. Les interventions des Yes Men dépassent ainsi largement le monde de l'art mais puisent leurs compétences dans le champ artistique – et s'en revendiquent. Stephen Wright ajoute :

> « […] The Yes Men "se revêtent des habits de la fiction" pour faire inviter clandestinement un dispositif déréalisant au devant du spectacle si savamment mis en scène, afin de briser publiquement l'illusion et de mettre en avant les intérêts particuliers qui se cachent derrière ; afin, surtout, d'exposer la vérité nue, dissimulée sous le manteau de légitimité que les consultants médiatiques – les véritables pourvoyeurs de fiction d'aujourd'hui – passent leur temps à filer. »[1519]

« Briser l'illusion », « montrer la vérité nue » : quelle différence avec les revendications de l'Homme debout de la place Taksim ? Lui et les Yes Men ont utilisé des outils artistiques pour en faire usage dans la vie quotidienne et, par là, ont cherché à dénoncer toute forme d'idéologie – le totalitarisme pour l'un, le capitalisme débridé pour les autres. De même, les artistes de l'action furtive usent de savoir-faire propres au champ de l'art pour l'injecter dans le réel et offrir d'autres outils pour le penser. La différence entre certaines actions politiques et une action furtive devenue œuvre est « inframince ». D'ailleurs, il n'y qu'un infime intervalle qui sépare le monde ordinaire de celui de l'action furtive. Quelle différence entre un détective et les filatures de Vito Acconci ? Entre un touriste observant l'architecture et Francis Alÿs regardant en l'air ? Entre un homme en avance à un rendez-vous et Jiří Kovanda debout sur la place Václavské ? Entre un individu qui attend un ami et Steve Giasson immobile au bord d'une route de Montréal ? Cette très légère différence permet un

[1519] *Ibid*., p.128.

aller-retour productif entre réalité quotidienne et œuvre d'art. John Perreault nous l'avait dit lors de notre entretien : « […] j'ai une dette envers l'intérêt de Duchamp pour l'inframince. [C]'est cette ultra-mince entre l'art et le non-art plutôt que chacun séparément… »[1520] L'œuvre furtive se situe dans cette infime différence et invite ainsi le public de l'action reconnue comme art à réévaluer son quotidien ; tout peut être potentiellement une œuvre. Il ne tient qu'au spectateur d'imiter les artistes.

Admettre que l'art s'entend en termes de coefficient et accepter qu'une chose puisse être une œuvre à certains moments et pas à d'autres suppose de reconsidérer le statut de l'œuvre. Les notions d'auteur, de propriété, d'objet, de spectateur sont perturbées. Se pose cette question cruciale : que fait l'action furtive à la notion d'art ? L'action furtive impose de dissocier l'art de sa conception traditionnelle. Si l'art est supposé avoir une valeur esthétique, le geste réalisé est, à l'instar des ready-mades, choisi pour son indifférence. Si l'art est la résultante d'un savoir faire technique, l'action furtive ne présuppose aucune prouesse manuelle. Ordinaire et banale, elle s'insère dans la vie de tous les jours pour l'imiter et affirme de la sorte sa valeur d'exemplarité, sa puissance démocratique. Si l'artiste doit être un professionnel dont les œuvres s'exposent dans les *white cubes*, celui qui choisit d'agir dans la rue se départit de tout cadre artistique institutionnel et opère quand bon lui semble. Si l'artiste est un auteur, l'acte furtif est anonyme. Si l'œuvre doit satisfaire la rétine du spectateur, l'action furtive passe inaperçue. Et si l'œuvre s'incarne dans un objet inscrit dans un face-à-face avec le spectateur, la publication de l'action est un écran qui à la fois indique que quelque chose a eu lieu, ailleurs, et cache ce quelque chose. Le public est en retard ; il a raté la non-démonstration. Ce qui se montre à lui n'est alors pas destiné à satisfaire son plaisir visuel mais son intelligence.

Pour le monde de l'art, incarné par les institutions muséales et le marché, l'art ne peut s'entendre en termes de coefficient. Cette acceptation de l'œuvre contredit son fonctionnement même. Le musée a pour mission de conserver et de restaurer les œuvres, de mettre en valeur les collections, d'accueillir le public, de communiquer, d'opérer un travail de veille en vue d'enrichir ses collections. Comment assurer ce rôle si l'objet conservé ne se revendique pas explicitement comme étant l'œuvre, mais plutôt comme le signe de son absence ? Ou même quand celui-ci est totalement absent, au profit d'une vague rumeur sans

[1520] PERREAULT, John, entretien avec l'artiste, octobre 2014 - janvier 2015. Nous traduisons.

aucune valeur de vérité ? Concernant le marché de l'art, l'objectif premier est de vendre des œuvres. Comment faire la transaction d'un acte passé dont personne ne peut témoigner ? Afin d'affirmer son pouvoir, le monde de l'art impose une norme à l'encontre de la conception – idéaliste – de l'art comme exercice de liberté individuelle. Il exclut les œuvres qui ne participent pas de sa vision sauf si celles-ci acceptent de s'y conformer. L'action doit devenir un objet d'art ou s'incarner dans un certificat pour être acquise. Aujourd'hui, les archives peuvent être achetées et collectionnées sans pour autant être perçues comme œuvres mais, exposées sous vitrine, fétichisées, elles finissent par accéder à un statut qui n'était pas le leur à l'origine. *Following Piece* de Vito Acconci n'est entré dans les collections du MoMA que sous la forme d'une installation dont les photographies semblent répondre au régime de matérialité et de visibilité qui est celui de nos sociétés contemporaines. L'objet a une valeur commerciale mesurable qui satisfait aux exigences du marché. Les actions furtives ne cessent pourtant encore aujourd'hui de réévaluer cette notion d'œuvre. En manifestant leur valeur exemplaire, elles s'opposent à l'idée même de propriété et de spécificité et malmènent les conceptions artistiques traditionnelles. Elles participent à l'élargissement du champ artistique – notre travail en est la preuve.

Nous nous sommes attachée à décrire, définir et analyser cette typologie d'œuvres apparues dans la seconde moitié du XXème siècle, dont la caractéristique s'exprime dans l'étendue du paradoxe qui les sous-tend. Les actions furtives sont réalisées en secret, dans l'espace urbain, sans que rien ne permette de les distinguer de la foule de gestes déployés quotidiennement. Bien qu'ils prennent place dans des lieux publics, aucun spectateur n'est jamais convoqué à assister à des gestes par ailleurs tout à fait ordinaires et non spectaculaires. Ceux-ci sont donc vus par les passants, mais, lorsqu'ils ont lieu, ne sont pas perçus en tant qu'œuvres. C'est ici que s'exprime la contradiction posée pas l'objet de nos recherches : une action furtive ne peut être appréhendée comme artistique lors de son déroulement. Elle pose très directement la question de son adresse et de son existence en tant que proposition artistique. Pour appréhender l'ampleur du problème, nous avons cherché à comprendre les enjeux soulevés par l'œuvre furtive au sein de l'espace urbain et soulevé le paradoxe inhérent à ces travaux. L'artiste doit-il – et souhaite-t-il – ou non révéler son action ? Auprès de qui ? Comment ? Nous avons alors analysé la structure même de l'action furtive, avant d'étudier l'importance fondamentale du spectateur dans la constitution de l'acte comme artistique.

Nous avons cherché à comprendre combien ces œuvres, profondément inscrites dans leur contexte de réalisation, ont accompagné les bouleversements sociétaux. Nous en avons

proposé une « généalogie » et avons supposé que ces actions urbaines sont le fruit de démarches qui, tout au long du XIXème et XXème siècles, n'ont cessé de s'opposer à l'ordre établi et à la marchandisation des rapports humains. Au lieu d'intérioriser les processus de surveillance ou de se refermer dans l'individualisme de leurs appartements, certains artistes ont choisi de retourner les procédés de contrôle. Ils sont sortis dans la rue pour suivre des inconnus, ont renoncé à leur subjectivité pour mieux se trouver eux-mêmes. Ils ont épousé la foule en secret, entre vaporisation et centralisation du « moi ». Convalescents, détectives ou poètes, sacrifiés sur l'autel de la concurrence du monde moderne, ces « asociaux » volontaires ont cherché une vérité supérieure. Ils ont adopté une attitude active et refusé de subir une situation dont ils savaient qu'ils étaient autant victimes que coupables. Héritiers des flâneurs et des détectives, des ouvriers qui sabotent leur machine ou se déplacent sans livret, épigones des comploteurs et des dénonciateurs, suiveurs des dandys marchant avec leurs tortues en laisse, les artistes qui agissent furtivement s'inscrivent dans une longue histoire de refus des normes établies. Ils sont les dépositaires du travail de sape accompli par Dada, de l'opposition à la rationalité des surréalistes, de l'ambition révolutionnaire des situationnistes, de la réconciliation entre l'art et la vie recherchée par Fluxus. Les artistes américains de la fin des années 1960 ayant participé aux « Street Works » ont à leur tour bouleversé la création et ouvert de nouvelles voies pour l'action artistique. Leur influence est considérable. Moins de dix ans plus tard, les secousses de leur révolution artistique se ressentent par exemple en Tchécoslovaquie. Jiří Kovanda et Lumír Hladík confirment avoir été en partie influencés par cette génération et aujourd'hui encore, les artistes contemporains se sentent redevables des recherches américaines des années 1960-1970. Mais ceci n'aura été rendu possible que parce que les artistes ont rendu publiques leurs actions furtives.

L'action furtive comprend tant l'acte réalisé en secret que sa publication, l'un ne pouvant se passer de l'autre pour être appréhendé symboliquement. Loin des théories qui soutiennent que la performance n'existe que dans son immédiateté et que les éléments qui permettent au public d'y avoir accès au-delà de sa réalisation n'ont aucune valeur, nous avons refusé d'opérer une distinction d'ordre qualitative entre l'acte et sa publication. Nous avons cherché à saisir l'intervalle créé entre dissimulation et révélation. Nous nous sommes demandée si garder le secret de l'action ne signifiait pas un refus du public et si ce n'était pas là une façon d'annuler l'acte. L'œuvre peut-elle avoir lieu sans spectateur ? Et la révélation est-elle une façon d'accepter que le pouvoir change de main ? Cela équivaut à admettre le verdict – pour reprendre un terme duchampien – du spectateur. Mais l'artiste a-t-il toujours la

possibilité de rendre publique son action ? Nous avons étudié un geste furtif réalisé de l'autre côté du rideau de fer, en Tchécoslovaquie, pour essayer de dessiner un schéma propre à l'action furtive, quelque soit le contexte.

La Lettre volée d'Edgar Allan Poe nous a permis de comprendre qu'un même objet pouvait être présent et absent à la fois, tandis que le séminaire qu'a consacré Lacan à cette nouvelle nous a fait prendre conscience de l'importance de la répétition dans l'action furtive. Ainsi, nous avons pu supposer que, tout comme la lettre volée par le ministre, l'action furtive se déplace le long des deux scènes, de la rue au champ de l'art, ouvrant un espace éminemment poétique. C'est alors que nous avons perçu deux formes de répétition. L'une est la répétition de la scène de disparition et de réapparition, l'autre celle du geste quotidien. L'artiste s'empare des mécanismes de dissimulation et de révélation de son œuvre ; il prend le pouvoir sur une situation dont il est *a priori* victime. Il décide de son propre chef s'il permet le verdict sur sa création, alors que celle-ci est souvent ignorée par les structures de légitimation, voire plus radicalement interdite. Pour agir, il répète ce qui, déjà, se répète dans sa vie : le quotidien. Non seulement cela lui permet de rester inaperçu mais, de plus, le quotidien serait précisément ce qu'il y a de plus ardu à découvrir. La répétition de celui-ci se présente comme une façon de réclamer un sens. L'action furtive se manifeste dès lors comme une réclamation du quotidien, une recherche de sens à la vie ordinaire qui, elle, est en souffrance. Et si Blanchot affirme en 1962 que la rue est le lieu même du quotidien, Perreault se demande en 1969 comment vivre en ville. Quel quotidien y est possible ? Le critique d'art et poète enjoint pour cela aux artistes de s'emparer de la rue et des gestes ordinaires. Aussi les actions furtives apparaissent-elles comme autant d'hypothèses d'investigation d'un art de vivre.

Nous avons tenté de définir comment le sens y fait son apparition. Les publications de l'action furtive, en faisant surgir le passé dans le présent de la réception, permettent au sens de surgir rétroactivement. Nous avons constaté que le spectateur est en retard. Ce délai est un enjeu esthétique pour Marcel Duchamp. S'organise dès lors un mode de réception tout à fait singulier. En faisant expressément rater au spectateur ce qui pourrait supposément être considéré comme la « performance », l'artiste s'inscrit dans un processus dialectique ; une fois l'action passée, le débat et l'échange peuvent commencer. Le public, loin d'être passif, a une part active dans la construction de l'action furtive devenue œuvre, qui s'adresse à son intelligence. L'œuvre acquière alors une valeur sociale.

Nous nous sommes demandée enfin quels étaient les effets de ces actions sur le public. Participent-elles à sa transformation ? Sans aller jusqu'à dire qu'il va suspecter partout l'action furtive, nous pouvons supposer que l'œuvre lui ouvre la perspective d'un doute quant à la réalité qu'il connaît. Les relations habituellement établies peuvent être imaginées autrement ; il peut lui-même devenir artiste à son tour. Opérant un travail de remise en mouvement du sens, le regardeur s'empare dès lors de son quotidien qui, précisément, lui échappait. L'art remet en jeu le sens donné habituellement aux choses pour montrer que rien ne va de soi.

Si rien ne va de soi, l'action furtive est une bataille contre la stagnation intellectuelle. Alors que nous terminons ce travail (juillet 2016), le monde est secoué de conflits, bouleversé par des séries d'attentats, la place Taksim est investie des forces répressives aux ordres d'Erdoğan, l'état d'urgence en France vient d'être prolongé de six mois supplémentaires – au risque de devenir la norme. Les chefs d'état deviennent des chefs de guerre et la peur est constante, entretenue par les médias. L'ordre dans lequel nous vivons montre tous les jours l'aberration de son élaboration et menace de se figer dans l'absurde s'il continue à se répéter – si ce n'est déjà le cas. L'action furtive *a contrario* engage une mise en mouvement du sens, à la conquête de nouveaux champs sémiotiques. Son arme : agir sans être perçue. Elle affirme ainsi le pouvoir de la discrétion, de l'inaperçu et du secret, à l'encontre du régime d'ultra visibilité de notre société contemporaine. L'ancien diplomate français Laurent Bigot, dans une chronique parue dans *Le Monde* le 16 juillet 2016, réagit au traitement médiatique de l'attentat niçois du 14 juillet, qui a fait plus de quatre-vingts morts. L'auteur du texte raconte qu'il n'a pu tenir plus de cinq minutes devant une chaîne d'information continue, où, dit-il, « [d]es pseudos experts se bousculaient déjà à l'antenne alors [qu'il décelait] une excitation malsaine de la part des journalistes en plateau »[1521]. Il remarque qu'une page publicitaire coûte 260 000 euros lors de la finale de l'Euro de football, tandis que pour les terroristes, la publicité est gratuite, offerte par les médias et la classe politique. Et si la France est capable de dépenser des milliers d'euros pour faire la guerre, les efforts déployés pour faire la paix sont

[1521] BIGOT, Laurent, « Attentats : repenser notre rapport au monde », *Le Monde*, 17 juillet 2016, [http://www.lemonde.fr/afrique/article/2016/07/16/attentats-repenser-notre-rapport-au-monde_4970702_3212.html], page consultée le 20 juillet 2016.

nettement moins importants. Il invite alors à repenser notre rapport au monde tant « [i]l est vrai que construire la paix nécessite discrétion, humilité, persévérance et tolérance »[1522].

Ce texte soulève plusieurs points : il prend acte du fait qu'aujourd'hui l'attention est devenue une économie, ainsi que nous l'avions déjà suggéré avec le penseur suisse Yves Citton. L'attention portée à l'Euro permet de générer des centaines de milliers d'euros. En 2004, Patrick Le Lay, alors président-directeur de TF1, annonçait vendre « du temps de cerveau disponible » à ses annonceurs. Cette nouvelle économie serait en passe de reconfigurer nos modes de production et de communication. « [L]e principe de rareté paraît s'être radicalement déplacé, depuis le pôle de la production vers le pôle de la réception »[1523]. Citton conclut son introduction en relevant qu'« une politique authentiquement démocratique exige d'interrompre cette économisation étouffante de l'attention »[1524]. Justement, proposer des actions artistiques sur lesquelles ne peut se porter aucune attention n'est-elle pas une façon de contrer cette nouvelle forme d'économie pour revendiquer les principes fondamentaux de la démocratie ? Publier ensuite un geste aussi ridicule que celui d'attendre quelqu'un sur une place n'est-il pas une manière de révéler ce que nous ne voyons plus ? L'action furtive devenue œuvre réévalue nos capacités attentionnelles. Si le recueil d'articles constitué par Yves Citton sur l'économie attentionnelle se destine à faire un premier pas pour aider à « une réappropriation, indissociablement individuelle et collective, de notre temps, de notre attention, de nos économies et de nos devenirs politiques »[1525], n'en est-il pas de même concernant l'action furtive ? L'artiste tente d'échapper au contrôle de son espace et de son temps et nous invite à nous réapproprier notre avenir politique.

Un autre point relevé dans la chronique de Laurent Bigot est l'hégémonie de la visibilité. La communication est devenue le nouveau champ de bataille du capitalisme, qui s'est vu muter au cours du XXème siècle vers des phases post-industrielles fondées sur l'information-communication. L'individu est jugé en fonction de l'attention qui est portée sur lui et de la quantité de signes, textes, images qu'il produit. Cette visibilité lui vaudra légitimité

[1522] *Ibid.*

[1523] CITTON, Yves, *op. cit*., p. 8.

[1524] *Ibid*., p. 31.

[1525] *Ibid*., p. 31.

et reconnaissance et autorise à juger de la valeur d'un individu, de son utilité pour la société, le bien commun. D'après Nicole Aubert et Claudine Haroche dans l'introduction de leur ouvrage *La Tyrannie de la visibilité*[1526], l'injonction à la visibilité caractéristique de notre société, réduit l'individu à ses seules apparences, entrave la possibilité de pensée critique, provoque un aplatissement de l'expérience et un appauvrissement de l'espace intérieur à chacun. Lutter pour acquérir toujours plus de visibilité à des fins de gratifications symboliques, affectives ou matérielles, participe d'un processus d'asservissement. Aussi, font remarquer les auteures, refuser de se soumettre à cet impératif équivaut à refuser d'être réifié, figé. L'action furtive est bien visible, mais elle a lieu sans être perçue comme acte artistique. Elle révèle par là une volonté de « préserver quelque chose d'un espace d'expériences intérieures, fondement de l'ultime liberté de l'individu »[1527] et s'affirme comme opposition au processus d'asservissement généralisé. Le développement du visible comme dispositif majeur de notre société s'accompagne d'un recul du rôle actif du sujet. L'individu n'a-t-il pas inscrit en lui les impératifs disciplinaires tels que relevés par Foucault ? Si les corps étaient autrefois littéralement confinés dans les espaces de surveillance, le perfectionnement du mécanisme disciplinaire vise aujourd'hui à faire de chaque individu le principe de son propre assujettissement. Voulant à tout prix être visible, l'homme se trouve en permanence sous le regard d'autrui et s'expose d'autant mieux à la surveillance. Ne pouvant exister qu'en étant vu de façon constante par l'autre, il se trouve aliéné dans ses relations. L'invisibilité se confond souvent avec l'inexistence sociale alors qu'elle autorise l'affirmation puissante de l'individualité et permet de faire exister des comportements qui ne pourraient s'incarner s'ils étaient visibles – ainsi que le propose l'action furtive. Conséquence de cette « tyrannie de la visibilité », l'image domine la société occidentale. Jean-Philippe Bouilloud, dans un article intitulé « Du monde de la parole au règne du visible. La revanche de Saint Thomas » avance que notre modernité se caractérise par « un glissement d'un monde dominé par la "parole" à un monde du "visible", où ce qui est cru, ce n'est plus la parole mais des faits, des images, des preuves ou des évidences »[1528]. L'action furtive en revanche réinstaure le pouvoir du doute.

[1526] AUBERT, Nicole, HAROCHE, Claudine (sld), « Être visible pour exister : l'injonction à la visibilité », dans *La tyrannie de la visibilité. Être visible pour exister ?*, Érès éditions, Toulouse, 2011.

[1527] *Ibid.,* p. 8.

[1528] BOUILLOUD, Jean-Philippe, « Du monde de la parole au règne du visible. La revanche de Saint Thomas », dans Id., *La tyrannie de la visibilité* (…), *op. cit.*, p. 55.

Les images ne peuvent faire office de preuve et le récit assure toute sa force ; il se propage, se transmet, se répète, jusqu'à se déformer. Les artistes font du récit la possibilité de communiquer de nouvelles expériences à imiter, en vue d'en créer de nouvelles.

Aussi pour penser autrement notre monde et travailler à la paix, comme le suggère l'ancien ambassadeur, il faudrait commencer par faire de la furtivité une qualité fondamentale, concevoir que l'invisibilité est une valeur nécessaire et accepter la discrétion comme une propriété essentielle de notre vie. Les artistes qui réalisent des actions furtives refusent l'état de la société dans laquelle ils se trouvent et participent à la constituer autrement. Comploteurs et conspirateurs, ils descendent dans la rue dans un élan similaire – mais plus discret – aux milliers de manifestants de la place Taksim de 2013 ou des partisans de Nuit Debout, à la recherche d'un « but plus élevé que celui d'un pur flâneur »[1529]. Ils adoptent une attitude volontaire en vue d'imaginer le présent autrement qu'il n'est et cherchent à se construire eux-mêmes. Ils constituent ainsi une communauté qui, face à l'absurdité de notre monde, fait du retard, de l'inaction et de l'invisible des armes à brandir pour rester debout.

[1529] BAUDELAIRE, Charles, « La Modernité », dans *Le Peintre de la vie moderne*, *op. cit.*, p. 694.

BIBLIOGRAPHIE

Note concernant la bibliographie

Nous avons choisi de diviser cette bibliographie en deux parties :

1. Bibliographie générale

2. Bibliographie spécialisée, par artiste, groupe d'artistes ou mouvement

La première partie est consacrée à l'établissement d'une bibliographie générale sur notre sujet, incluant aussi bien les ouvrages de référence, les ouvrages généralistes, les articles généralistes ou spécialisés et les anthologies de texte que les écrits littéraires et philosophiques et les travaux universitaires sur lesquels nous nous sommes appuyée. Cette bibliographie générale inclut également les catalogues d'exposition collective ainsi que tous les catalogues personnels, les monographies, les écrits et entretiens d'artistes que nous n'avons pu classer dans la deuxième partie de notre bibliographie. Cette première partie est elle-même classée en plusieurs parties : sont rassemblés ensembles les ouvrages concernant l'histoire de l'art et les théories de l'art, puis ceux consacrés à la philosophie, à la psychanalyse et à la sémiotique, nous avons également réunis ceux dédiés à l'histoire, la sociologie et l'anthropologie pour enfin consacrer la dernière partie aux ouvrages littéraires et poétiques et aux études qui leurs sont consacrées.

Notre deuxième partie présente des bibliographies indicatives des artistes de notre corpus, ainsi qu'une bibliographie portant sur Fluxus, les situationnistes, les festival « Street Works » et l'art en Pologne dans les années 1970. Nous avons fait ce choix en raison de certains documents inédits mais aussi pour valoriser les recherches bibliographiques d'artistes peu connus.

BIBLIOGRAPHIE GENERALE

HISTOIRE DE L'ART, THEORIE DE L'ART, ESTHETIQUE

Ouvrages

AGAMBEN, Giorgio, *Stanze, Parole et fantasme dans la culture occidentale* (1981), trad. Y. Hersant, Payot & Rivages, Paris, 1998.

ANTOINE, Jean-Philippe, *Six rhapsodies froides sur le lieu, l'image et le souvenir*, éd. Desclée de Brower, Paris, 2002.

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

BAQUÉ, Dominique, *Histoire d'ailleurs, artistes et penseurs de l'itinérance,* éd. du Regard, Paris, 2006.

BANES, Sally, *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance* (1978), Wesleyan University Press, Middletown, 1987.

BARTHES, Roland, *La Chambre claire : note sur la photographie*, éd. de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, Paris, 1980.

BENJAMIN, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1939), trad. L. Duvoy, Allia, Paris, 2012.

CRARY, Jonathan, *L'Art de l'observateur, vision et modernité au XIXème siècle*, trad. F. Maurin, éd. Jacqueline Chambon, Paris, 1998.

COVERLEY, Merlin, *Psychogéographie ! Poétique de l'exploration urbaine*, les moutons électriques éditeurs, Lyon, 2006.

DAVILA, Thierry, *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXème siècle*, éd. du Regard, Paris, 2002.

DEWEY, John, *L'Art comme expérience* (1934), trad. J. P. Cometti, Gallimard, Paris, 2005.

FRIED, Michael, *Contre la théâtralité - Du minimalisme à la photographie contemporaine* (1998), trad. F. Durand - Bogaert, Gallimard, Paris, 2007.

FOSTER, Hal, *Le Retour du réel, situation actuelle de l'avant-garde* (1996), trad. Y. Cantraine, F. Pierobon, D. Vander Gucht, La lettre volée, Paris, 2005.

FORMIS, Barbara, *Esthétique de la vie ordinaire*, P.U.F., Paris, 2010.

GAUTHIER, Michel, *Les Promesses du zéro. Robert Smithson, Carsten Höller, Ed Rusha, Martin Creed, John M Armleder, Tino Sehgal*, Les Presses du réel, Dijon, 2009.

GLICENSTEIN, Jerôme, *L'Art, une histoire d'exposition*, P.U.F., Paris, 2009.

GOLDBERG, RoseLee, *La Performance du futurisme à nos jours* (1978), trad. C.-M. Diebold et L. Echasseriaud, Thames & Hudson, Paris, 2001.

GOODMAN, Nelson, *L'Art en théorie et en action* (1984), trad. J.-P. Cometti et R. Pouivet, Gallimard, Paris, 1996.

GOODMAN, Nelson, *Manières de faire des mondes* (1978), trad. M.-D. Popelard, éd. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1992.

GUILBAUT, Serge, *Comment New York vola l'idée d'art moderne. Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*, éd. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1996.

GUILBAUT, Serge, *Voir ne pas voir faut voir, essais sur la perception et la non-perception des œuvres*, éd. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1993.

HEATHFIELD, Adrian, *Live: Art and performance*, Tate Publishing, Londres, 2004.

ICKOWICZ, Judith, *Le Droit après la dématérialisation de l'art*, Les Presses du réel, Dijon, 2013.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception* (1972), trad. C. Maillard, Gallimard, Paris, 1978.

JONES, Amelia, *Body art / Performing the Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1998.

JOUANNAIS, Jean-Yves, *Artistes sans œuvres. I Would Prefer Not to*, Hazan, Paris, 1997.

KENNEDY, Garry Neill, *The Last Art College, Nova Scotia College of Art and Design, 1969-1978*, MIT Press, Cambridge, Massachussetts, 2012.

KIRBY, Michael, *Happenings, An illustrated anthology*, New York, éd. Dutton, 1966.

KIRBY, Michael, *Art of time, Essays on the Avant-garde*, E.P. Dutton & co, New York, 1969.

KRAUSS, Rosalind, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, trad. J.-P. Criqui, Macula, Paris, 1993.

LIPPARD, Lucy, *Six Years: the Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (1973), University of California Press, Berckley, 1997.

LIPPARD, Lucy R., *Get the Message? A decade Of Art For Social Change*, E.-P. Dutton, New York, 1984.

LUGON, Olivier, *Le Style documentaire*, Macula, Paris, 2001.

MOINEAU, Jean-Claude, *Contre l'art global, pour un art sans identité*, éd. Ère, Paris, 2007.

MOINEAU, Jean-Claude, *L'Art dans l'indifférence de l'art,* éd. PPT, Paris, 2001.

O'DOHERTY, Brian, *White Cube, L'Espace de la galerie et son idéologie* (1976), trad. J. Vasseur, revue par P. Falguière, jrp-ringier, Zürich, 2008.

PERRIN, Julie, *Figures de l'attention, cinq essais sur la spatialité en danse*, Les Presses du réel, Dijon, 2012.

POINSOT, Jean-Marc, *L'Atelier sans mur, textes de 1978-1990*, Art éd., Villeurbanne, 1991.

POINSOT, Jean-Marc, *Quand l'œuvre a lieu. L'Art exposé et ses récits autorisés*, Art éd. et Mamco, Villeurbanne, Genève, 1999.

RANCIERE, Jacques, *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris, 2008.

RIOUT, Denys, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Gallimard, Paris, 2000.

RONGIER, Sébastien, *De l'ironie, Enjeux critiques pour la modernité*, Klincksieck, Paris, 2007.

ROSENBERG, Harold, *La Tradition du nouveau*, trad. A. Marchand, Les éditions de Minuit, Paris, 1962.

ROUBERT, Paul-Louis, *L'Image sans qualités, Les beaux-arts et la critique à l'épreuve de la photographie, 1839-1859*, Monum / éditions du patrimoine, Paris, 2006.

ROUILLÉ, André, *La Photographie*, Gallimard, Paris, 2005.

SHERINGHAM, Michael, *Traversées du quotidien. Des surréalistes aux postmodernes*, (2006), trad. M. Heck et J.-M. Hostiou, P.U.F., Paris, 2013.

TIBERGHIEN, Gilles A., *Land Art*, Editions Carré, Paris, 1993.

VARGIN, Olivier, *Regards sur l'art polonais de 1945 à 2005*, L'Harmattan, Paris, 2008.

WILLIAMS, Richard J., *After Modern sculpture, Art in the United States and Europe 1965-70*, Manchester University Press, Manchester, New York, 2000.

WODICZKO, Krzysztof, *Art public, art critique, Textes, propos et documents*, trad. M. Herpe-Voslinsky et W. Kolecki, ensb-a, Paris, 1995.

YOSHIMOTO, Midori, *Into Performance, Japenese Women Artists in New York*, Rutger University Press, New Brunswic, 2005.

Ouvrages collectifs

ARDENNE, Paul, BEAUSSE, Pascal, GOUMARRE, Laurent, *Pratiques contemporaines, L'art comme expérience*, éd. Dis Voir, Paris, 1999.

AUBERT, Nicole, HAROVHE, Claudine (sld), *La Tyrannie de la visibilité. Être visible pour exister ?*, Érès éd., Toulouse, 2011.

BOÜEXIERE, Laurent, FAVARDIN, Patrick, *Le Dandysme*, La manufacture, Lyon, 1988.

ALBERRO, Alberro et NORVELL, Ptaricia Norvell (sld), *Recording Conceptual Art*: *Early Interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelaub, Smithson, Weiner by Patricia Norwell*, Univesity of California press, Berkeley, Los Angeles, 2001.

BABIN, Sylvette (sld), *Lieux et non-lieux de l'art actuel,* éd. Esse, Montréal, 2005.

BENICHOU, Anne (sld), *Ouvrir le document - Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Les Presses du réel, Dijon, 2010.

BERREBY, Gérard (sld), *Document relatifs à la fondation de l'Internationale situationniste*, Allia, Paris, 1985.

CHARBONNEAUX, Anne-Marie, NORBERT, Hilaire (sld), *Œuvre et lieu, essais et documents*, Flammarion, Paris, 2002.

COHEN-CRUZ, Jan (sld), *Radical Street Performance: An International Anthology*, Routledge, Londres, 1998.

EVERETT, Sully (sld), *Art Theory and Criticism: An Anthology of Formalist, Avant-Garde, Contextualist and Post-Modernist Thought* (1991), McFarland & Company, Jefferson, 1995.

FORMIS, Barbara (sld), *Gestes à l'œuvre*, De l'incidence éditeur / ESBACO, Saint Vincent de Mercuze, 2008.

GOUDINOUX, Véronique et WEEMANS, Michel (sld), *Reproductibilité et irreproductibilité de l'œuvre d'art,* La Lettre Volée, Bruxelles, 2001.

GURITA, Alexandre (sld), *XV Biennale de Paris*, Paris, 2008.

HARRISON, Charles, WOOD, Paul (sld), *Art en théorie 1900-1990, une anthologie* (1992), Hazan, Paris, 1997.

HERMANN, Gautier, REYMOND, Fabrice et VALLOS, Fabien (sld), *L'Art conceptuel, une entologie*, trad. L. Gablier, P. Gaconnet, G. Herrmann, F. Reymond, F. Vallos, Mix, Paris, 2008.

HOFFMAN, Jens, JONAS, Joan, *Action*, Tames & Hudson, Paris, 2004.

KIRBY, Michael (sld), *The New Theatre, Performance Documentation, an Anthology from the Drama Review*, New York University Press, New York, 1974.

MARTEL, Richard (sld), *Art d'attitudes – Action / discussion / interaction*, Inter Editeur, Québec, 2002.

MARTEL, Richard (sld), *Art Action 1958-1998 : Happening, Fluxus, Intermédia, Zaj, Art corporel, Body art, Poésie action, Action poetry, Actionnisme viennois, Viennese actionism,*

Performance, Arte acción, Sztuka performance, Performans, Akció Müvészet, Inter Editeur, Québec, 2001.

MEREWETHER, Charles (sld), *The Archive: Documents of Contemporary Art*, Whitechapel, MIT Press, Londres, Cambridge (MA), 2006.

MORIZOT, Jacques, POUIVET, Roger (sld), *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Armand Colin, Paris, 2007.

SANDFORD, Mariellen (sld), *Happenings and Other Acts*, Routledge, New York & Londres, 1995.

Robert Filliou, éditions & multiples, Les Presses du réel, Dijon, 2003.

Livres d'artiste

BUREN, Daniel, *À Force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter ?*, Sens & Tonka, Paris, 1998.

DUBOC, Odile, *Les Mots de la matière, écrits de la chorégraphe,* Les solitaires intempestifs, Besançon, 2012.

JUDD, Donald, *Écrits 1963-1990*, trad. A. Perez, Galerie Lelong, Paris, 1991.

LABELLE ROJOUX, Arnaud, *L'Acte pour l'art*, Al Dante, Romainville, 2004.

LEIBOVICI, Franck, *des documents poétiques,* Al Dante, Marseille, 2007.

MARINETTI, Filippo Tommaso, *Les Mots en liberté futuristes* (1919), L'Age d'Homme, Lausanne, 1987.

Catalogues d'exposition

Trafic: Conceptual Art in Canada 1965-1980, catalogue d'exposition (Art Gallery of Alberta, Halifax INK, Justina ; M. Barnicke Gallery University of Toronto ; Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Concordia University, Montréal), Vancouver Art Gallery, Vancouver, 2012.

Laurie Anderson, Trisha Brown, Gordon Matta-Clarck: Pionners of the Downtown Scene, New York 1970s, catalogue d'exposition (Barbican Art Gallery, Londres, 2011), Prestel Verlag, Munich, 2011.

Les Promesses du passé, catalogue d'exposition (Centre Pompidou, Paris, 2010), éd. du Centre Pompidou, Paris, 2010.

Ne pas jouer avec des choses mortes, catalogue d'exposition (Villa Arson, Nice, 2009), Les Presses du réel / Villa Arson, Dijon/Nice, 2009.

Vides, catalogue d'exposition (Centre Georges Pompidou, Paris, 2009), éd. du Centre Georges Pompidou, Paris, 2009.

Performing the City, Actions et performances artistiques dans l'espace public 1960-1980, catalogue d'exposition (Paris, INHA, 2008), INHA, Paris, 2009.

George Brecht Events: A Heterospective, catalogue d'exposition (Ludwig Museum, Cologne, MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelone, 2005), W. König, Cologne, 2005.

Documentary now! Contemporary Strategies in Photography, Film and the Visual arts, NAi publishers, reflect#4, Rotterdam, 2005.

Art, lies and videotape: Exposing Performance, catalogue d'exposition (Tate Gallery Liverpool, Liverpool, 2003-2004), Tate edition, Londres, 2003.

INTERARCHIVE, Archival Practices and sites in the contemporary Art Field, catalogue d'exposition (Kunstraum der Universität Lïneburg, Cologne, 2002), Edition Walther König, Lunebourg, Cologne, 2002.

CTRL[SPACE], Rhetorics of surveillance from Bentham to Big Brother, catalogue d'exposition (ZKM, Karlsruhe, 2002), MIT Press, Cambridge, Londres, 2002.

Les Commensaux, quand l'art se fait circonstances, catalogue d'exposition (SKOL, Centre des arts actuels, Montréal, 2001), éd. SKOL, Montréal, 2001.

Transfert, Art dans l'espace urbain, catalogue d'exposition (Bienne, 2000), Transfert, Bienne, 2000.

Micropolitiques, catalogue d'exposition (Le Magasin, Grenoble, 2000), éd. du Magasin Centre national d'art contemporain, Grenoble, 2000.

Off Limits, Rutgers University and the Avant-Garde, 1957-1963, catalogue d'exposition (The Newark Museum, Newark), Rutger University Press, New Brunswick et Londres, 1999.

Out of action: between performance and the object 1949-1979, catalogue d'exposition (The Geffen contemporary at the Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1998) Thames and Hudson, Londres, 1998.

Photography's Multiple Roles, Art, Document, Market, Science, catalogue d'exposition (The Museum of Contemporary Photography, Chicago, 1998), The Museum of Contemporary Photography et Columbia College, Chicago, 1998.

Trisha Brown. Danse, précis de liberté, catalogue d'exposition (Centre de la Vieille Charité, Marseille, 1998), Musées de Marseille – RMN, Marseille, Paris, 1998.

The Body and the East. From the 1960s to the Present, catalogue d'exposition (Musée d'art Moderne, Ljubljana), Cambridge (Mass.), MIT Press, 1998.

Working, Drawing and Other Visible Things on Paper not Necessarily Meant to Be Viewed as Art, catalogue d'exposition (New York, visual art gallery, school of visual arts, 1966), rééd. Cabinet des Estampes du Musée d'art et d'histoire, Genève, 1997.

L'Art au corps, le corps exposé de Man Ray à nos jours, catalogue d'exposition (Mac, galerie contemporianes des Musées de Marseille, Marseille, 1996), Musées de Marseille – RMN, Paris, 1996.

Robert Smithson, une rétrospective. Le Paysage entropique 1960-1973, catalogue d'exposition (Palais des Beaux-arts, Mac, galerie contemporaine des Musées de Marseille, Bruxelles, Marseille, 1994), Musées de Marseille éditions, RMN, Marseille, Paris, 1994.

Hors Limites, l'art et la vie 1952-1994, (catalogue d'exposition Centre Georges Pompidou, Paris, 1994-1995), éd. du Centre Georges Pompidou, Paris, 1994.

Le Je filmé, catalogue d'exposition (Centre Georges Pompidou, Paris, 1995), Scratch & Centre Georges Pompidou, Paris, 1995.

L'Art conceptuel, une perspective, catalogue d'exposition (Musée d'art Moderne de la ville de Paris, Paris, 1990), Paris-Musées, Paris, 1990.

Art conceptuel formes conceptuelles, Vito Acconci, Vincenzo Agnetti, Art and Language,..., catalogue d'exposition (Paris, Galerie1900Δ 2000, 1990), éd. Galerie1900Δ 2000, Paris, 1990.

L'Époque, la mode, la morale, la passion, aspects de l'art aujourd'hui, 1977-1987, catalogue d'exposition (Centre Georges Pompidou, Paris, 1987), Paris, éd. du Centre Georges Pompidou, 1987.

James Lee Byars, The philosophical Palace, catalogue d'exposition (Städtische Kunstalle de Düsseldorf, Düsseldorf, 1986), éd. Jürgen Harten, Düsseldorf, 1986.

Live In Your Head: When Attitudes Become Form: Works – Concepts – Processes – Situations – Information, catalogue d'exposition (Kunsthalle, Berne, 1969), éd. Kunsthalle, Berne, 1969.

Revues et articles

ALLOWAY, Lawrence, « The Expending and Disappearing Work of Art », dans *Topics in American Art since 1945*, W.W. Norton & Company Inc, New-York, 1975, p. 207-212.

ANTOINE, Jean-Philippe, « Un Art exemplaire : la conférence-performance. », dans *Catalogue du Nouveau Festival*, catalogue d'exposition (Centre Pompidou, Paris, 2009), Centre Pompidou, Paris, 2009, p. 28-33.

ANTOINE, Jean-Philippe, « Tarde, commun sensationnel », *Mutitudes*, n° 7, 2001, p. 203-211.

ARAYA, Kinga, « Les Véhicules de Wodiczko : déambulations sur fond d'exil », *Esse* n° 55, « *Dérives II* », automne 2005, [http://esse.ca/fr/les-vehicules-de-wodiczko-deambulations-sur-fond-d-exil], page consultée le 5 février 2016.

BEAUSÉJOUR, Mathieu, « S.V.d.S : virus de survie », *Inter : art actuel* n° 61, 1995, p. 20-21.

BENJAMIN, Walter, « Le Raconteur » (1936), trad. M. Renouard, dans LESKOV, Nikolaï, *Le Voyageur enchanté*, trad. V. Derély, Payot & Rivages, Paris, 2011.

BIANCHI, Anne-Marie, « Propos sur le document », *Schéma et schématisation* nº 14, 1981, p. 47-50.

BLANCHOT, Maurice, « L'Homme de la rue », *Nouvelle revue française*, repris dans *L'Entretien infini*, Gallimard, Paris, 1969, p. 355-366.

CELANT, Germano, « Arte Povera: Appunti per una guerriglia », *Flash Art* n° 5, novembre / décembre 1967, p. 3.

DESMET, Nathalie, « De l'invisible comme un service artistique », *Marges* n° 8 « L'art à l'heure de la société de services », 2008, p. 86-99.

DEZEUZE, Anna, « As Long as I'm Walking…», dans *Subversive Spaces, surrealism+contemporary art*, catalogue d'exposition (The Whitworth Art Gallery, Manchester, 2009), Whitworth Art Galery edition, Manchester, 2009, p. 64-80.

DICKIE, George, « Définir l'art » (1973), dans *Esthétique et poétique*, Seuil, Paris, 1992, p. 9-32.

FARKAS, Jean-Baptiste et MOLLET-VIEVILLE, Ghislain, « À propos des énoncés d'art », *Critique, « À quoi pense l'art contemporain ? »* n° 759-760, 2010, p. 719 – 734.

FORMIS, Barbara, « Ça Marche ! Pratiques déambulatoires et expériences ordinaires », *Art press2 « Performances contemporaines* » n° 7, 2007, p. 38-47.

FOURGEAUD, Nicolas, « De Marina Abramovic à Philip Auslander : impasses de la répétition dans deux théories contemporaines de la performance », *Marges* n° 17, « Remakes, reprises, répétitions », Paris, 2013, p. 54-65.

FRENZEL, Sebastian, « "Ceci n'est pas le vide" An Encounter with the Artist of Transience Tino Sehgal », S*ignandsigh*t, 09.06.2005 [http://www.sign andsight.com/features/2 03.html], page consultée le 15 juillet 2016.

GOODMAN, Nelson « Quand y a-t-il art ? », dans GENETTE, Gérard (sld), *Esthétique et poétique*, « Point Essais », Seuil, 1992, Paris, p. 67-81.

GOODMAN, Nelson, « L'Art en action », dans COMETTI, Jean-Pierre, MORIZOT, Jacques, POUIVET, Roger (sld), *Esthétique contemporaine*, éd. Vrin, Paris, 2005, p. 142-157.

GOUMARRE, Laurent, « La Vacance du spectateur », *Art press* n° 331, 2007, p. 60-64.

JONES, Amelia, « "Presence" in Absentia: Experiencing Performance as Documentation », *Art Journal* n° 4, hiver 1997, p. 11-18.

KALINOWSKI, Isabelle, « Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception », *Revue Germanique Internationale* n° 8, 1997, p. 151-172.

KIHM, Christophe, « L'Espace-temps de la performance, repères pour une définition », *Art press* n° 331, 2007, p. 50-55.

KOCH, Alexander, « Quitter l'art : une pratique critique ? », *Art 21* n° 6, mars-avril 2006, p. 32-37.

LIPPARD, Lucy, CHANDLER, John, « La Dématérialisation de l'objet d'art », *Art International*, vol. XII n° 2, 1968, repris dans DOUROUX, Xavier, GAUTHEROT, Franck, TRONCY, Eric, trad. inconnue, *Compilation, une expérience de l'exposition*, Les Presses du réel, Dijon, 1998, p. 502-510.

LOUBIER, Patrice, « Un Art à fleur de réel : considérations sur l'action furtive », *Inter : art actuel*, n° 81, 2002, p. 12-17.

LOUBIER, Patrice, « De l'anonymat contemporain, entre banalité et forme réticulaire », *Parachute* n° 109, 2004, p. 61-71.

LOUBIER, Patrice, « Énigmes, offrandes, virus : formes furtives dans quelques pratiques actuelles », *Parachute* n° 101, 2002, p. 99-107.

LOUBIER, Patrice, « Par Hasard et en passant. Sur quelques œuvres rencontrées en marchant », *Esse, arts+opinions* n°55, « Dérives II », 2005, p. 26-31.

LUGON, Olivier, « Le Marcheur, piétons et photographes au sein des avants gardes », *Études photographiques* n° 8, 2000, p. 69-91.

LUSSAC, Olivier, « Théorie de l'intermedia, un essai de taxinomie », *Musica Falsa* n° 18, printemps 2003, p. 18-21.

MANGION, Eric, « L'Un n'exclut pas l'autre », dans *Performances : la transversalité en actions*, PUAM, Marseille, 2015 (à paraître).

MANGION, Eric, « La Finition fétichisante de la performance », *Art press2 Performances contemporaines*, n° 7, 2007, p. 38-47.

MEYRIAT, Jean, « Un Siècle de documentation : la chose et le mot », *Documentaliste – Sciences de l'information* nº 4-5, juillet-octobre, vol. 30, 1993, p. 192-198.

OURSLER, Tony, KELLEY, Mike, « In the Weave or Reason, Tony Oursler and Mike Kelly on David Askevold », *Art Forum International*, vol. 46, nº 10, 2008, p. 69-70.

PAQUET, Suzanne, « Une Nouvelle topographie ou l'art de la périphérie », *Nouvelle revue d'esthétique*, 2008/1, P.U.F., p. 36.

PHELAN, Pegghy, « The Ontology of performance: representation without reproduction », dans *Unmarked The politics of performance*, Routledge, Londres, New-York, 1996, p. 146-166.

PISKUR, Bojana, notice du musée d'art contemporain Metelkova, Llubjana, Slovénie [http://www.mg-lj.si/node/257] (site consulté le 2 juillet 2014).

POINSOT, Jean-Marc, « L'Art contemporain et le musée, La fabrique d'une histoire ? », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne* n° 42, 1992, p. 17-29.

RIENDEAU, Isabelle, « Conversations et collaborations au musée : le cas de Tino Sehgal », *Muséologies : les cahiers d'études supérieures,* vol. 7, n° 1, 2014, p. 187-206**.**

RONGIER, Sébastien, « Notes sur le retard. Socrate et deux Marcel (Proust et Duchamp) », dans BRET, Jean-Noël, GUERIN, Michel, JIMENEZ, Marc (sld), *Penser l'art. Histoire de l'art et esthétique.*, ed. Klincksieck, Paris, 2009, p. 283-293.

SHARP, Willoughby, « Body Works. A Pre-critical, Non-definitive Survey of Very Recent Works Using the Human Body or Parts Therof », *Avalanche* n°1, automne 1970, p. 14-17.

SHERINGHAM, Michael, « Trajets quotidiens et récits délinquants », *Temps zéro. Revue d'étude des écritures contemporaines* nº 1, 2007, [http://tempszero.contemporain.info/document79], page consultée le 3 septembre 2013.

SOUCI, Donald, PEARSE, Harold, « The first Hundred Years: A History of the Nova Scotia Collegue of Art and Design », dans *Canadian cataloguing in Publication Data*, 1993, [http://nscad.ca/site-nscad/media/nscad/press_firsthundred.pdf], page consultée le 23 septembre 2014.

TRENTINI, Bruno, « Cadrage du spectateur : une contrainte esthétique », *Nouvelle Revue d'esthétique* n° 9, « Poétiques de la contrainte dans l'art contemporain », P.U.F., 2012, p. 55-62.

VOLPATO, Elena, « The Art Workers Colation », *Mousse Magasine* n° 25, [http://moussemagazine.it/articolo.mm?id=609], page consultée le 16 octobre 2013.

WRIGHT Stephen, « L'Avenir du ready-made réciproque : valeur d'usage et pratiques para-artistiques », *Parachute* n° 117, 2004, p. 118-138.

WRIGHT Stephen, entretien avec THOUVENIN Corinne, « Laboratoire », *le RARE (Réseau d'Art, Recherche et Essai)* [www.le-rare.com/laboratoire.php], page consultée le 4 décembre 2009.

Thèses et mémoires d'études

BROCHEC, Florian, *La Disparition, un retour au réel*, Master en arts, sous la direction de Liliane Terrier, Université Paris 8, St Denis, 2008.

BUFFET, Laurent, *Les Pratiques itinérantes dans la littérature et l'art contemporains*, thèse sous la direction d'Anne Moeglin-Delcroix, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, Paris, 2009.

FORMIS, Barbara, *Esthétique des gestes ordinaires dans l'art contemporain*, thèse sous la direction d'Anne Moeglin-Delcroix, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, Paris, 2007.

MORAIS, Carmen, *Art et ville : la danse « in situ » au sein de l'espace urbain*, mémoire d'étude sous la direction de Julie Perrin, Université Paris 8, St Denis, 2010.

PERRIN, Julie, *De l'espace corporel à l'espace public*, thèse sous la direction de Philippe Tancelin, Université Paris 8, St Denis, 2005.

PORTILLA KAROLIS, César Augusto, *L'Artiste en tant que sujet politique*, thèse sous la direction de Jean-Philippe Antoine, Université Paris 8, St Denis, 2015.

PHILOSOPHIE, SEMIOTIQUE, PSYCHANALYSE

Ouvrages

AUSTIN, John L., *Quand dire c'est faire* (1962), trad. G. Lane, Seuil, Paris, 1979.

BONAPARTE, Marie, *Edgar Poe. Sa vie - son œuvre. Etude analytique*, P.U.F., Paris, 1958.

BOUTANG, Pierre, *Ontologie du secret* (1973), P.U.F., Paris, 2009.

DELEUZE, Gilles, *Pourparlers, 1972-1990* (1990), Les éditions de Minuit, Paris, 2003.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie, Mille Plateaux*, Les éditions de Minuit, Paris, 1980.

DELEUZE, Gilles, *Logique du sens* (1969), éditions de Minuit, Paris, 2009.

DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition* (1968), P.U.F., Paris, 2000.

DERRIDA, Jacques, *La Carte postale, De Socrate à Freud et au-delà*, éd. Aubier-Flammarion, 1980.

DEULCEUX, Sandrine, HESS, Rémi, *Henri Lefebvre, vie, œuvre, concepts,* Ellipses, Paris, 2009.

EVERAERT-DESMEDT, Nicole, *Interpréter l'art contemporain, la sémiotique peircienne appliquée aux œuvres de Magritte, Klein, Duras, Wenders, Chavez Parant et Corillon*, De Boeck éd., Bruxelles, 2006.

EVERAERT-DESMEDT, Nicole, *Le Processus interprétatif ; introduction à la sémiotique de Ch. S. Peirce*, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1990.

FOUCAULT Michel, *Dits et écrits, 1954-1988,* vol. IV, Gallimard, Paris, 1994.

FOUCAULT, Michel, *Archéologie du savoir* (1969), Gallimard, Paris, 2009.

FOUCAULT, Michel, *La Société punitive, Cours au Collège de France, 1972-1973*, Gallimard, Seuil, Paris, 2013.

FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir, Naissance de la prison*, Gallimard, 1975.

FREUD, Sigmund*, L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. B. Féron, Gallimard, 1988.

FREUD, Sigmund, *La Psychopathologie de la vie quotidienne. Sur l'oubli, le lapsus, le geste manqué, la superstition et l'erreur* (1901), trad. D. Messier, Gallimard, Paris, 1997.

FREUD, Sigmund, *Essais de psychanalyse* (1915-1923), trad. J. Altounian, A. Bourguignon, O. Bourguignon, A. Cherki, P. Cotet, J. Laplanche, J.-B. Pontalis et A. Rauzy, Payot, Paris, 1981.

FREUD, Sigmund, *Métapsychologie* (1915), trad. J. Laplanche et J. B. Pontalis, Gallimard, Paris, 1968.

FREUD, Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir* (1920), trad. J. Altounian, A. Bourguignon, P. Cotet et A. Rauzy, Quadrige / P.U.F., Paris, 2010.

FREUD, Sigmund, *Huit études sur la mémoire et ses troubles*, trad. D. Messier, Gallimard, Paris, 2010.

GADET, Françoise, *Saussure, une science de la langue*, P.U.F., Vendôme, 1990.

LACAN, Jacques, *Écrits*, Seuil, Paris, 1966.

PEIRCE, Charles Senders, *Écrits sur le signe*, rassemblés, trad. G. Deledalle, Seuil, Paris, 1978.

PLATON, *Gorgias*, trad. M. Canto-Sperber, Flammarion, Paris, 1987.

RANK, Otto, *Don Juan et Le double* (1914), trad. S. Lautman, Payot, Paris, 1992.

ROUDINESCO, Elisabeth, et PLON, Michel, *Dictionnaire de la psychanalyse* (1999), Fayard, Paris, 2011.

SAUSSURE, Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris, 1968.

TIERCELIN, Claudine, *La Pensée-signe. Études sur C.S. Peirce*, éd. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1993.

ZIYRABICHIVILI, François, *Deleuze, une philosophie de l'événement,* P.U.F., Paris, 1994.

Ouvrages collectifs

THOUARD, Denis (sld), *L'Interprétation des indices. Enquête sur le paradigme indiciaire avec Carlo Ginzburg*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Asq, 2007.

Nouvelle revue de psychanalyse n° 14 « Du secret », Gallimard, Paris, 1976.

Articles

ARRIVE, Michel**,** « Un intercesseur après-coup entre Saussure et Freud : Lacan. » (2012), [http://linx.revues.org/1235 ; DOI : 10.4000/linx.1235], page consultée le 21 mars 2014.

BOUGNOUX, Daniel, « L'Efficacité iconique », *Nouvelle revue de psychanalyse, destins de l'image* n° 44, 1991, p. 267.

BRUGERE, Fabienne, « Foucault et Baudelaire. L'enjeu de la modernité », dans MOREAU, Pierre-François, *Lectures de Michel Foucault*, vol. 3, ENS Editions, Lyon, 2003, p. 79-91.

LACAN, Jacques, « Fonction et champ de la parole et du langage psychanalytique », *La psychanalyse* n° 1, 1956, p. 81-166.

LACAN, Jacques, « Les Clefs de la psychanalyse », entretien avec Madeleine Chapsal, *L'Express* n° 310, mai 1957, [http://www.valas.fr/Jacques-Lacan-Les-clefs-de-la-psychanalyse,181], page consultée le 18 mai 2014.

LEBRAS, Hervé, « Funestes secrets ? », *Traverses* n° 30-31 « Le secret », mars 1984, Centre national d'art et de culture George Pompidou, Paris, 1984, p. 191-198.

SOFIYANA, Agnès, « *Tuchê* et *Automaton*. Introduction à l'Introduction au séminaire sur *La Lettre volée* », dans *La Clinique lacanienne* n° 8, « D'une femme à l'autre », Eres éditions, Paris, 2005, p. 199-220.

HISTOIRE, ANTHROPOLOGIE, SOCIOLOGIE

Ouvrages

AUGÉ, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité,* Seuil, Paris, 1992.

BECKER, Howard S., *Les Mondes de l'art*, 1982, trad. J. Bouniort, Paris, Flammarion, 1988.

BENJAMIN, Walter, *Paris capitale du XIXème siècle* (1939), Allia, Paris, 2003.

BENJAMIN, Walter, *Paris capitale du XIXème siècle, le livre des passages* (1989), trad. J. Lacoste, éd. du Cerf, Paris, 1990.

BOLTANSKI, Luc et CHAPIELLO, Eve, *Le Nouvel esprit du capitalisme,* Gallimard, 1999.

BONELLO, Yves-Henri, *Le Secret*, P.U.F., Paris, 1998.

BOURDIEU, Pierre, DARBEL, Alain, en collaboration avec SCHNAPPER, Dominique, *L'Amour de l'art, les musées d'art européens et leur public* (1966), Les éditions de Minuit, Paris, 1969.

BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire* (1992), Seuil, Paris, 1998.

DE CERTEAU, Michel, *L'Écriture de l'histoire*, Gallimard, Paris, 1978.

DE CERTEAU, Michel, *L'Invention du quotidien, 1. arts de faire* (1980), Gallimard, Paris, 1990.

DEWEY, John, *Le Public et ses problèmes* (1927), trad. J. Zask, Gallimard, Paris, 2005.

ENGELS, Friedrich, *La Situation de la classe laborieuse en Angleterre, D'après les observations de l'auteur et des sources authentiques* (1845), trad. G. Badia et J. Frédéric, éd. Sociales, Paris, 1975.

HARDT, Michael, NEGRI, Antonio, *Empire*, trad. D.-A. Canal, Exils Editeurs, Paris, 2000.

GINZBURG, Carlo, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire* [1986], trad. M. Aymard, E. Bonan, C. Paolini, M. Sancini-Vignet, éd. Verdier, Paris, 2010.

GOFFMAN, Erving, *Les Cadres de l'expérience* (1972), trad. I. Joseph, M. Dartevelle, P. Joseph, Les éditions de Minuit, Paris, 1991.

GOFFMAN, Erving, *La Mise en scène de la vie quotidienne, 1. La présentation de soi* (1973), trad. A. Accordo, Les éditions de Minuit, Paris, 2011.

GOFFMAN, Erving, *La Mise en scène de la vie quotidienne, 2. Les relations en public* (1973), trad. A. Accordo, Les éditions de Minuit, Paris, 2011.

HEINICH, Nathalie, *Le Triple jeu de l'art contemporain : sociologie des arts plastiques*, Les éditions de Minuit, Paris, 1998.

JEANNESSON, Stanislas, *La Guerre froide*, La Découverte, Paris, 2002

LEFEBVRE, Henri, *La Vie quotidienne dans le monde moderne,* Gallimard, Paris, 1968.

MOULIN, Raymonde, avec la collaboration de COSTA, Pascaline, *L'Artiste, l'institution et le marché*, Flammarion, Paris, 1992.

PALMIER, Jean-Michel, *Walter Benjamin, Le chiffonier, l'Ange et le Petit Bossu*, Klincksieck, Paris, 2006.

PETITAT, André, *Secret et formes sociales*, P.U.F., Paris, 1998.

RAFAELE, Antonio, *LaMétropole, Benjamin et Simmel*, CNRS éd., Paris, 2010.

RIEGL, Aloïs, *Le Culte moderne des monuments, son essence et sa genèse*, trad. D. Wieczorek, Seuil, Paris, 1984.

SIMMEL, Georg, *Secret et sociétés secrètes* (1908), trad. S. Muller, éd. Circé Poche, Belval, 2009.

SIMMEL, Georg, *Les Grandes villes et la vie de l'esprit* (1903), suivi de *Sociologie des sens* (1908), trad. J.-L. Viellard-Baron, Payot, Paris, 1989.

SIMMEL, Georg, *Sociologie, Études sur les formes de socialisation* (1908), trad. L. Deroche-Gurcel et S. Muller, P.U.F. Sociologies, 1999.

SIMMEL, Georg, *Le Cadre et autres essais* (1901-1918), trad. K. Winkelvoss, Gallimard, 2003.

SIMMEL, Georg, *Philosophie de l'argent* (1900), trad. S. Cornille et P. Ivernel, P.U.F., Paris, 1987.

SIMMEL, Georg, *Philosophie de la modernité*, trad. J-L. Vieillard-Baron, Payot-Rivages, 2009.

TARDE, Gabriel, *Les Lois de l'imitation* (1890), Seuil, Paris, 2001.

TOCQUEVILLE (de), Alexis, *De la Démocratie en Amérique*, vol. II. (1840), Gallimard, Folio-Histoire, Paris, 1999.

VANDENBERGHE, Frédéric, *La Sociologie de Georg Simmel*, La découverte, Paris, 2009.

VINCENT, Bernard (sld), *Histoire des États-Unis*, Flammarion, Paris, 2012.

WEHRLE, Frédéric, *Le Divorce Tchécoslovaque*, L'harmattan, Paris, 1994.

Ouvrages collectifs

COTE, Jean François, DENEAULT, Alain (sld), *Georg Simmel et les sciences de la culture*, P.U.L., Laval, 2010.

CITTON, Yves (sld), *L'Économie de l'attention. Nouvel horizon du capitalisme ?*, La Découverte, Paris, 2014.

FÜZESSERY, Stéphane, SIMAY, Philippe (sld), *Le Choc des métropoles, Simmel, Kracauer, Benjamin*, éd. de l'Eclat, Paris Tel-Aviv, 2008.

REMY, Jean (sld), *Georg Simmel : Ville et modernité*, L'Harmattan, Paris, 1995.

WATIER, Patrick (sld), *Georg Simmel, La sociologie et l'expérience du monde moderne*, éd. Meridiens Klincksieck, Paris, 1986.

Articles

BIGOT, Laurent, « Attentats : repenser notre rapport au monde », *Le Monde*, 17 juillet 2016, [http://www.lemonde.fr/afrique/article/2016/07/16/attentats-repenser-notre-rapport-au-monde_4970702_3212.html], page consultée le 20 juillet 2016.

BOULANT, Antoine, « Le Suspect parisien en l'an II », dans *Annales historiques de la Révolution française* n° 280, Paris, 1990, p. 187-197.

CITTON, Yves, entretien avec ARC, Stéphanie, « L'Attention, un bien précieux », *Journal du CNRS*, [https://lejournal.cnrs.fr/articles/lattention-un-bien-precieux], page consultée le 5 mai 2015.

DE CERTEAU Michel, « Des Outils pour écrire le corps », *Traverses* n° 14-15, « Panoplies du corps », avril 1979, Centre national d'art et de culture George Pompidou, Paris, 1979, p. 3-12.

DURAN, Ragip, « En Turquie, l'homme debout inflexible face au pouvoir », *Libération*, 20 juin 2013, [http://www.liberation.fr/planete/2013/06/20/en-turquie-l-homme-debout-inflexible-face-au-pouvoir_912594], page consultée le 21 juin 2013.

EVERAERT-DESMEDT, Nicole, « La Sémiotique de Peirce », dans HEBERT, Louis (sld), *Signo*, [http://www.signosemio.com/peirce/semiotique.asp], page consultée le 23 novembre 2013.

FABBRI, Paolo, « Du secret », *Traverses* n° 18-20, « La stratégie des apparences : séductions », janvier 1980, Centre national d'art et de culture George Pompidou, Paris, 1980, p. 76-83.

GALLO, Rubén, « Mexico D.F. La ville de tous les délires », dans *Mexico, Chroniques littéraires d'une mégalopole baroque*, trad. S. Doubin, Autrement, Paris, 2007, p. 8-28.

LORENZI, Daisy, « Turquie : l'homme debout, nouvelle figure de la contestation », *Le Huffington Post*, 18 juin 2013, [http://www.huffingtonpost.fr/2013/06/18/homme-immobile-

debout-duran-adam-turquie-contestation-taksim-gezi_n_3457569.html], page consultée le 20 juin 2013.

MARIN, Louis, « Logique du secret » dans *Lectures traversières*, Bibliothèque du collège international de philosophie, Albin Michel, Paris, 1992, p. 247-257.

NOUSS, Alexis, « Le Conteur comme traducteur », dans MARTIN, Jean-Baptiste, DECOURT, Nadine (sld), *Littérature orale, paroles vivantes et mouvantes*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 2003, p. 300.

TUČEK, Jan, « L'Évolution démographique de Prague dans les trente dernières années », Cahiers du CEFRES n° 7, *Questions urbaines : Prague et ses nouveaux quartiers,* ed. Laurent Bazac-Billaud, 1994, [http://www.cefres.cz/pdf/c7f/tucek_1994_evolution_demographique.pdf], page consultée le 13 avril 2014.

ZEMPLENI, Andras, « Secret et sujetion, Pourquoi ses "informateurs" parlent-ils à l'ethnologue ? », *Traverses* n° 18-20, « La stratégie des apparences : séductions », janvier 1980, Centre national d'art et de culture George Pompidou, Paris, 1980, p. 102-106.

LITTERATURE ET POESIE

Ouvrages

ASSELINEAU, Charles, *Charles Baudelaire : sa vie, son œuvre,* Editeur Alphonse Lemerre, Paris, 1869.

SCHIFFER, Daniel Salvatore, *Oscar Wilde - Splendeur et misère d'un dandy*, La Martinière, 2014.

BARBEY D'AUREVILLY, Jules, *Œuvres romanesques complètes*, vol. II, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1966.

BARBEY D'AUREVILLY, Jules, *Du Dandysme et de George Brummell* (1845), éd. Rivage, Paris, 1997.

BAUDELAIRE, Charles, *Correspondances* vol. I et II, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1973.

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, vol. I et II, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1975.

BENJAMIN, Walter, *Charles Baudelaire*. *Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* (1955), trad. J. Lacoste, Payot, Paris, 2002.

BRETON, André, *Œuvres complètes,* vol. I, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1988.

DEDIEU, Jean-Claude, *Gombrowicz*, éd. Marval, Paris, 1993.

DUBOIS, Jacques, *Le Roman policier ou la modernité* (1992), Armand Colin, Paris, 2005.

GOMBROWICZ, Witold, *Cosmos*, trad. G. Sediv, Denoël, Paris, 1966.

GOMBROWICZ, Witold, *Testament. Entretiens avec Dominique de Roux*, Gallimard, Paris, 1996.

JUSTIN, Henri, *Avec Poe, jusqu'au bout de la prose*, Gallimard, Paris, 2009.

KIERKEGAARD, Søren, *La Répétition, essai de psychologie expérimentale* (1843), trad. J. Privat, Payot, Paris, 2003.

KUNDERA, Milan, *L'Insoutenable légèreté de l'être* (1984), trad. F. Kérel, Gallimard, Paris, 1989.

MATTEI, Jean-François, *Edgar Poe, ou le regard vide*, Manucius, Paris, 2011.

PACHET, Pierre, *Le Premier venu, Baudelaire : solitude et complot*, Denoël, 2009.

PAYOT, Daniel, *Effigies. La notion d'art et les fins de la ressemblance*, Galilée, Paris, 1997.

PEREC, Georges, *L'Infra-ordinaire*, Seuil, Paris, 1989.

PEREC, Georges, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (1974), Christian Bourgois éditeur, Paris, 2008.

POE, Edgar Allan, *Derniers Contes*, trad. F. Rabbe, Albert Savine, Paris, 1887.

POE, Edgar Allan, *Eureka* (1848), trad. C. Baudelaire (1864), Michel Levy frères, Paris, 1871.

POE, Edgar Allan, *Œuvres en prose*, trad. C. Baudelaire, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1951.

REUTER, Yves, *Le roman policier*, Nathan, Paris, 1997.

RINCE, Dominique, *Les Fleurs du mal, Charles Baudelaire*, Nathan, Paris, 1994.

VANONCINI, André, *Le roman policier*, P.U.F., Vendôme, 1997.

Ouvrages collectifs

EISENZWEIG, Uri (sld), *Autopsies du roman policier*, Union générale d'édition, Paris, 1983.

Articles

BLANCHOT, Maurice, « L'Échec de Baudelaire », dans *La Part du feu*, Gallimard, Paris, 1949, p. 137-156.

BRIX, Michel, « Baudelaire, "disciple d'Edgar Poe ?" », *Romantisme, Revue du 19ème siècle* n° 122, « Maîtres et disciples », Paris, 2003, p. 55-69.

COBLENCE, Françoise, « Baudelaire, sociologue de la modernité », dans *L'Année Baudelaire 7*, éd. Honoré Champion, Paris, 2003, p. 11-36.

DUBOIS, René, « Dédale urbain et psychologique ou Le Mandala de *L'Homme des foules* d'Edgar Allan Poe », *Journal of the short story in English* n° 28, 1997, [http://jsse.revues.org/93], page consultée le 16 novembre 2014.

HENNEQUET, Claire, « Baudelaire traducteur de Poe » (2005), [http://baudelaire-traducteur-de-poe.blogspot.com], page consultée le 17 avril 2014.

MACHEREY, Pierre : « "Il faut être absolument moderne" : la modernité, état de fait ou impératif ? », [http://stl.recherche.univlille3.fr/seminaires/philosophie/macherey/macherey20052006/macherey28092005cadreprincipal.html], page consultée le 4 mai 2014.

PACHET, Pierre, « Baudelaire et les complots », dans *L'année Baudelaire 11/12*, éd. Honoré Champion, Paris, 2011.

PACHET, Pierre, « La Pensée de Baudelaire », *Présence de la littérature*, 2010, [https://www.reseau-canope.fr/presence-litterature/dossiers-auteurs/baudelaire/la-pensee-de-baudelaire.html], page consultée le 5 avril 2014.

WLODARCZYK, Hélène, « En Avant dans le sens du berg », dans SMORAG-GOLDBERG, Małgorzata (sld), *Gombrowicz, une gueule de classique ?*, éd. Institut d'études slaves, Paris, 2007, p. 293-298.

WLODARCZYK, Hélène, « Gombrowicz et les signes ou la sémiotique comme méthode littéraire », *Revue de littérature comparée* n° 307, juillet-septembre 2003, p. 293-303.

YOKOHARI, Makoto, « L'Incognito, condition de la modernité », dans *L'année Baudelaire 13/14*, éd. Honoré Champion, Paris, 2010, p. 119-136.

2. BIBLIOGRAPHIE PAR ARTISTE / GROUPE D'ARTISTE / MOUVEMENT

Vito Acconci

Ouvrages

ACCONCI, Vito, BASTA, Sarina, RICCIARDI, Garette, *Vito Acconci: Diary of a Body, 1969-1973*, Charta, Milan, New-York, 2006.

ACCONCI, Vito, *Language to Cover a Page, The Early Writing of Vito Acconci*, MIT Press, Cambridge, Londres, 2006.

ACCONCI, Vito, *Public Space in a Private Time*, galerie Hubert Winter, Wien, 1992.

ALLEN, Gwen, *Artists'Magazine: An Alternative Space for art*, MIT Press, New-York, 2011.

DIACONO, Mario, *Vito Acconci, Dal testo – azione, al corpo come testo*, Out of London Press, Milan, 1975.

LINKER, Kate, *Vito Acconci*, New York, Rizzoli, 1994.

MOURE, Gloria, *Vito Acconci Writings, works, projects*, Ediciones Poligrafa, Barcelone, 2001.

WIJERS, Louwrien, *Vito Acconci talks to Louwrien Wijers*, Kantoor Voor Cultuur Extracten, Amsterdam, 1979.

WARD, Frazer, TAYLOR, Mark C. (sld), *Vito Acconci*, Phaison, Londres, 2002.

Revue

Avalanche n° 6, « Vito Acconci », automne 1972.

Catalogue d'exposition

Vito Hannibal Acconci Studio, catalogue d'exposition (Nantes, Musée des beaux arts, Barcelone, Museu contemporani, 2005), MacBa, Barcelone, 2004.

Photoworks, Videos et Films super 8, 1969-1972, catalogue d'exposition (Sous-sol, Ecole Supérieure d'art visuel, Genève, 1988), Ecole Supérieure d'art visuel, Genève, 1988.

Vito Acconci, Photographic works 1969-1970, catalogue d'exposition (Rhona Hoffman Gallery, Chicago, Brooke Alexander, New-York, Galerie Eric Franck, Genève, 1988), Brook Alexander, New-York, 1988.

Vito Acconci A retrospective: 1969 to 1980, catalogue d'exposition (Museum of contemporary art, Chicago, 1980), Museum of contemporary art, Chicago, 1980.

Vito Acconci, 1978-1979, catalogue d'exposition (Kunstmuseum, Lucerne, 1978), Kunstmuseum, Lucerne, 1978.

Vito Acconci 1978-1979, catalogue d'exposition (Stedelijk Museum of Amsterdam), Ed. Stedelijk Museum of Amsterdam, Amsterdam, 1978.

Articles

ACCONCI, Vito, « Notebook: On Activity and Performance », dans BATTCOCK, Gregory, NICKAS, Robert (sld), *The Art of Performance: A Critical Anthology*, E. P. Dutton Inc., New York, 1984, p.194-198.

ACCONCI, Vito, « "Performance"… *a posteriori* », *Documents sur l'art contemporain* n° 0 mars 1992, p. 44-50.

BOURDON, David, **«** An Eccentric Body of Art » (1973), *The Art of Performance: A Critical Anthology*, (éd. Gregory Battcock ; Robert Nickas, New York, 1984), ubuedition, 2010, [http://roblafrenais.info/wp-content/uploads/2014/11/Battcock_The-Art-of-Performance_1984.pdf], p. 98-104. Nous traduisons.

CHEVRIER, Jean-François, « Les Choses du corps, entretien avec Acconci » (1991), dans *Les Relations du corps*, L'Arachnéen, Paris, 2011, p. 116-129.

DWORKIN, Craig Douglas, « Fugitive Signs », *October* n° 95, hiver 2001, p. 90-113.

JACKSON, Shelley, « Talks with Vito Acconci [POET/ARTIST/ARCHITECT] », *THE BIELIVER*, [http://www.believermag.com/issues/200612/?read=interview_acconci] page consultée le 21 octobre 2013.

MASSERA, Jean Charles, *Entretien / Interviwta / interview, Acconci, baldessari, Fabro, Sarkis*, Centre Culturel Français de Turin, ed. Lindau, Turin, 1999.

McDOUNOUGH, Tom, « The Crimes of the Flâneur », *October* n° 102, Automne, 2002, p. 101-122.

NEMSER, Cindy, « How I Met Vito Acconci. A Story from my Memoir Tales of the 70's Artworld » (2011), [http://cindynemser.blogspot.fr/2011/02/story-from-my-memoir-tales-of-70s-art.html], page consulté le 22 novembre 2014.

PINCUS-WITTEN, Robert, « Vito Acconci and the Conceptual Performance », *Artforum* n° 4, avril 1972, p. 47-49.

RIAN, Jeff, entretien avec ACCONCI, Vito, « Vito Acconci, The Icon of the New York Underground Art Scene Didn't Come From Art but Changed itForever. », *Purple Fashion Magazine* n° 21, 2014, [http://purple.fr/magazine/s-s-2014-issue-21/172], page consultée le 10 octobre 2014.

SHARP, Willoughby, « Willoughby Sharp Videoviews Vito Acconci » (1973), (entretien vidéo), [http://www.ubu.com/film/acconci_sharp.html], page consultée le 14 octobre 2011.

SMITH, Larry, « Participation on a Pier. The Untrustworthy Artist », *The Village Voice*, 10 Mai 1971, p. 30 et 48.

ZBIKOWSKI, Dörte, « Vito Acconci: *Following Piece*, 1969 », article non daté, [http://hosting.zkm.de/ctrlspace/d/texts/01?print-friendly=true], page consultée le 12 octobre 2013.

Francis Alÿs

Ouvrages

FERGUSON Russell, FISHER Jean, MEDINA Cuauhtémoc, *Francis Alÿs,* Phaidon, Londres, 2007.

Livre d'artiste

ALŸS, Francis, *Sometimes Doing Something Poetic Can Become Politic and Sometimes Doing Something Politic Can Become Poetic, The Green Line,* éd. David Zwirner, New York, 2007.

Catalogue d'exposition

Francis Alÿs, A Story of Deception, catalogue d'exposition (Tate Modern, Londres, 2010), Tate Publishing, Londres, 2010.

Doppelgänger. O dobre da Realidad. catalogue d'exposition (Musée d'art contemporain de Marco, Vigo, 2007), Musée d'art contemporain de Marco, Vigo, 2007.

Seven Walks, London, Francis Alÿs, catalogue d'exposition (National Portrait Gallery of London, Londres, 2005), Artangel éd., Londres, 2005.

Le Centre historique de la ville de Mexico, catalogue d'exposition (Musée des Beaux Arts de Nantes, Museu d'arte Contemporani de Barcelona, Nantes, Barcelone, 2005), éd. Turner, Nantes, 2005.

Francis Alÿs, Walking Distance From The Studio, catalogue d'exposition (Kunst Museum,Wolfsbourg, 2004), éd. Kunst Museum, Wolfsbourg, 2004.

Time is a Trick of the Mind, catalogue d'exposition (Museum für Moderne kunst, Francfort, 2004), Revolver éd., Francfort, 2004.

Le Prophète et la mouche, catalogue d'exposition (Centro nazionale per le arti contemporanee, Rome, Museo nacional-Centro de arte Reina Sofia, Madrid, Collection Lambert, Avignon, 2003) éd. Collection Lambert en Avignon, Avignon, 2003.

The Modern Procession, catalogue d'exposition (Museum of Modern art of New York, New

York, 2002), éd. Public Art fund, New York, 2002.

Francis Alÿs, catalogue d'exposition (Musée Picasso d'Antibes, Antibes, 2001), RMN , Paris, 2001.

Un Siècle d'arpenteur, les figures de la marche, catalogue d'exposition (Antibes, Musée Picasso, 2000), RMN , Paris, 2000.

Francis Alÿs, The Last Clown, catalogue d'exposition (galerie de l'UQAM, Montréal et Plug In, Winnipeg, 2000), Michèle Thériault, Montréal, 2000.

Francis Alÿs : walks = paseos : traversìas, nuevos escenarios : los 90, catalogue d'exposition (Museo de Arte Moderno de Mexico, Mexico, 1997), éd. Museo de arte moderno, Mexico, 1997.

Francis Alÿs, the liar, the copy of the liar, catalogue d'exposition (Galery Ramis Barquet, Guadelajara, Arena, Monterrey, 1994), Galería Ramis Barquet, Monterrey, 1994.

Mémoire

LAPALU, Sophie, *Sur les pas de Francis Alÿs*, mémoire de Master 1 en muséologie, Ecole du Louvre, sous la direction de Cécile Dazord et Stephen Wright, Paris, 2009.

Joseph Beuys

Ouvrages

ANTOINE, Jean-Philippe, *La Traversée du XXème siècle, Joseph Beuys, l'image et le souvenir*, Mamco et Les Presses du réel, Genève, Dijon, 2011.

TISDALL, Caroline, *Joseph Beuys*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1979.

Catalogue d'exposition

Joseph Beuys, Actions, Vitrines, Environments, catalogue d'exposition (The Menil Collection, Houston et Tate Modern, Londres, 2005), Menil Foundation, Houston, 2004.

Articles

ANTOINE, Jean-Philippe, « Une Expérience démocratique de l'art ? De Duchamp à Beuys », *Le Débat* n° 98, Paris, 1998, p. 29-48.

LEBEER, Irmeline, « Joseph Beuys, entretien avec Irmeline Lebeer » dans *Cahiers du Musée National d'Art Moderne* n° 4, 1980, p. 170-194.

Diane Borsato

Catalogue d'exposition

Diane Borsato, catalogue d'exposition (Art Gallery of York University, York), éd. Art Gallery of York University, Toronto, 2012.

Articles

SANDALS, Leah, « Diane Borsato: Building on the Ephemeral », *Canadian Art online*, [http://www.canadianart.ca/online/features/2012/04/19/diane-borsato-terrestrial-celestial-agyu/], page consultée le 6 janvier 2016.

HALFERTY, J. Paul, « Intimate Interventions: An Interview with Diane Borsato», *Canadian Theatre Review* n° 137, hiver 2009, p. 15-19.

Site Internet

Diane Borsato, [http://dianeborsato.net], page consultée le 6 juin 2015.

James Lee Byars

Ouvrage collectif

HAENLEIN, Carl (sld), *James Lee Byars. The Epitaph of Con. Art is which Questions have disappeared?*, ed. Carl Haenlein, Hanovre, 1999.

Catalogues d'exposition

OTTMANN, Klaus (sld), *Life, Love and Death, James Lee Byars*, catalogue d'exposition (Musée d'Art Moderne et Contemporain, Strasbourg, 2005), éd. Les Musées de Strasbourg, Strasbourg, 2005.

James Lee Byars: the Palace of Perfect, catalogue d'exposition (Fundação de Serralves, Porto, 1997), éd. Fundação de Serralves, Porto, 1997.

BYARS, James Lee, The Perfect Moment, catalogue d'exposition (IVAM Centre del Carme, València, 1994), éd. Instituto valenciano de arte moderno, 1995.

The perfect thought, works by James Lee Byars, catalogue d'exposition (University Art Museum, Berkeley, 1990) University of California, Berkeley, 1990.

James Lee Byars, The philosophical Palace, catalogue d'exposition (Städtische Kunstalle de Düsseldorf, Düsseldorf, 1986), éd. Jürgen Harten, Düsseldorf, 1986.

<u>Élodie Brémaud</u>

Livre d'artiste

BRÉMAUD, Élodie, *Elles t'attendront les fleurs !*, Maison des Arts de Malakoff, Malakoff, 2013.

Articles

ALLUCHON, Marion, « Entretenir le mythe. Sur les pas d'Élodie Brémaud. », dans *Portraits, la galerie*, [http://www.portraits-lagalerie.fr/portraits/elodie-bremaud/], page consultée le 6 août 2015.

ALKEMA, Hanna, « Les défis d'Élodie Brémaud », [http://www.elodiebremaud.com/texte/texte-hanna-alkema/], page consultée le 6 août 2015.

Site Internet

Élodie Brémaud, [http://www.elodiebremaud.com], page consultée le 7 juin 2016.

Cezary Bodzianowski

Catalogue d'exposition

The power of Fantasy, Modern and Contemporary Art from Poland, catalogue d'exposition (Musée des Beaux-Arts, Bruxelles, 2011), éd. Musée des Beaux-Arts, Bruxelles, 2011.

Article

WERWOERT, Jan, « O Lucky Man! », *Frieze*, octobre 2007, p. 241.

Sophie Calle

Ouvrage

SAUVAGEOT, Anne, *Sophie Calle, l'art caméléon*, P.U.F., Paris, 2007.

Livres d'artiste

CALLE, Sophie, *Suite Vénitienne*, éd. de l'Etoile, Paris, 1983.

CALLE, Sophie, *Doubles Jeux*, Actes Sud, Paris, 1998.

Catalogue d'exposition

CALLE, Sophie, *M'as-tu vue ?*, catalogue d'exposition (Centre Pompidou, Paris, 2003-2004), éd. du Centre Pompidou, Paris, 2003.

Articles

CALLE, Sophie, « Entretien avec Thimothée Chaillou », *White Review* n° 8, juillet 2013, [http://www.thewhitereview.org/interviews/interview-with-sophie-calle/], page consultée le 18 avril 2014.

FOURGEAUD, Nicolas, GIRARD, Johan, « Faire de l'intime un objet esthétique : les dispositifs de Sophie Calle », dans POPELARD, Marie-Dominique (sld), *Les Voix risquées de la confidence*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2010, p. 137-155.

UHL, Magalie, « Trajet du secret à l'ère de la transparence : une lecture simmelienne de l'autofiction de Sophie Calle », dans COTE, Jean François, DENEAULT, Alain (sld), *Georg Simmel et les sciences de la culture,* Presses Universitaires de Laval, Laval, 2010, p. 143 – 161.

ULMEANU, Aura, « Sophie Calle, la filature : perspectives de récit et narrateurs (non) crédibles », dans *Textimages*, 2007, [http://www.revue-textimage.com/02_varia/ulmeanu1.htm], page consultée le 16 novembre 2014.

Thèses, mémoires d'étude

CAMART, Cécile, *Une Esthétique de la fabulation et de la situation : Sophie Calle, 1978-2007*, thèse, Université Rennes 2 Haute Bretagne, 2007.

NACHTERGAEL, Magali, *Vérité et fiction chez Sophie Calle*, mémoire d'étude sous la direction du Pr. Daniel Grojnowski (Université Paris VII - Denis Diderot), 2000.

<u>Marcel Duchamp</u>

Ouvrages

DAVILA, Thierry, *De l'inframince, Brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*, éd. du Regard, Paris, 2010.

DECIMO, Marc, *Le Duchamp facile*, Les Presses du réel, Dijon, 2005.

DE DUVE, Thierry, *Résonances du readymade, Duchamp entre avant-garde et tradition*, éd. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1989.

DE DUVE, Thierry, *Nominalisme pictural, Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*, Les éditions de Minuit, Paris, 1984.

DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du signe*, *Écrits* (1958), Flammarion, Paris, 1975.

DUCHAMP, Marcel, *Marcel Duchamp, Ingénieur du temps perdu (entretien avec Pierre Cabanne, 1966)*, Belfond, Paris, 1976.

DUCHAMP, Marcel, *Notes*, Flammarion, Paris, 2008.

JUDOVITZ, Dalia, *Déplier Duchamp* (1995), Presses Universitaires du Septentrion, Lille, 2000.

MARCADE, Bernard, *Marcel Duchamp, la vie à crédit*, Flammarion, Paris, 2007.

Films

DUCHAMP, Marcel, entretien avec Philippe Collin à la galerie Givaudan, Paris, 1967, [https://www.youtube.com/watch?v=zaGLM4pgN-0], page consultée le 10 juillet 2015.

DROT, Jean-Marie, *Jeux d'échecs avec Duchamp*, 1964, [https://www.youtube.com/watch?v=VOhQ1hBUgkw], consulté le 11 juillet 2015.

Allan Kaprow

Ouvrages

KELLEY, Jeff, *Child's Play, The Art of Allan Kaprow*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 2007.

MAFFEI, Giorgio (sld), *Allan Kaprow, A Bibliography*, Mousse Publishing, Milan, 2011.

URSPRUNG, Philip, *Allan Kaprow, Robert Smithson, and the Limits of Arts*, trad. F. Eliott, University of California Press, Berckeley, Los Angeles, Londres, 2013.

Livres d'artiste

KAPROW, Allan, *Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press, Berkeley, 1993.

KAPROW, Allan, *How to make A Happening?*, Something Else Press, New York, 1968.

KAPROW, Allan, *Some Recent Happening*, A great Bear Pamphlet, New York, 1966.

KAPROW, Allan, *L'Art et la vie confondus*, trad. J. Donguy, ed. du Centre Pompidou, Paris, 1996.

Catalogue d'exposition

An Invention of Allan Kaprow for the Moment, catalogue d'exposition (Kunsthalle of Berne, Berne, 2009), Kunsthalle of Berne, Berne, 2009, n. p.

Articles

KAPROW, Allan, « Self-Service: A Happening », *The Drama Review n° 3*, vol. 12, Architecture/Environment, été 1968, p. 160-164.

KAPROW, Allan, « L'Éducation du non-artiste, première partie (1971) », trad. N. Vieillecazes, *Le Journal des Laboratoires d'Aubervilliers,* 2014-2015, p. 19-21.

SAURISSE, Pierre, « Allan Kaprow en 1964 : la mue du Happening », *Critique d'Art* n° 30, automne 2007, [http://critiquedart.revues.org/1161], page consultée le 12 janvier 2015.

Adrian Piper

Livres d'artiste

PIPER, Adrian*, Textes d'œuvres et essai,* trad. M.-F. Foex, Institut d'art contemporain, Villeurbanne, 2003.

PIPER, Adrian, *Out of Order, Out of Sight, vol. I Selected Writings in Meta-Art, 1968-1992*, The MIT Press, Londres, 1996.

PIPER, Adrian, *Out of Order, Out of Sight, vol. II Selected Writings in Art Criticism, 1967-1992*, The MIT Press, Londres, 1996.

PIPER, Adrian, *Parlando a me stressa, Talking to Myself*, Edizione a cura di Marilena Bonomo, Bari, 1975.

PIPER, Adrian, *Here and Now*, livre d'artiste, éd. Inconnue, 1968.

Article

LIPPARD, Lucy, « Catalysis. An Interview with Adrian Piper », (*The Drama Review*, n°1, mars 1972, p. 76-78), dans *From the Center, feminist essays on women's art*, A Dutton Paperback, New York, 1976, p.167-171.

Site Internet

PIPER, Adrian [http://adrianpiper.com/vs/sound_streetwork.shtml], page consultée le 27 février 2015.

Pilvi Takala

Articles

FILIPOVIC, Elena, « Pailvi Takala », *ArtReview*, mars 2011, p. 94.

GRITZ, Anna, « Pilvi Takala's "Random Numbers"», *Art Agenda*, 27 novembre 2012, [http://www.art-agenda.com/reviews/pilvi-takala's-"random-numbers"/], page consultée le 8 mai 2015.

LANGE, Christy, « Focus: Pilvi Takala », *Frieze Magazine* n° 147, mai 2012, [http://www.frieze.com/issue/article/pilvi-takala/], page consultée le 12 novembre 2014.

KRISTBERGA, Laine, «Awkwardness and social paradigms in ethnographic observations, Conversation with video artists Julika Rudelius and Pilvi Takala », *Studija Magazine* n° 79, 2011, p. 58-63.

MACGILP, Ali, « Pilvi Takala discusses and her Emdash Award Frieze Project "The Committee" with Ali MacGilp », *Frame Finland* website, novembre 2013, [http://www.frame-finland.fi/en/news/pilvi-takala-discusses-emdash-award-frieze-project-committee-ali-macgilp/], page consultée le 6 mai 2015.

RODRIGUEZ MUNOZ, Barbara, « Lets go to Legoland, afterthoughts on Pilvi Takala's committee », *A*DESK*, 18 novembre 2013, [http://www.a-desk.org/highlights/Let-s-go-to-Legoland-Afterthoughts.html], page consultée le 8 mai 2015.

ROUX, Carolie, « Artist Pilvi Takala and her Emdash project », *Financial Times*,12 octobre 2013, [http://www.ft.com/cms/s/2/b512b51a-2ce8-11e3-8281-00144feab7de.html#axzz2j0K5HNnG], page consultée le 7 avril 2015.

SIEGAL, Nina, « Frieze Project Finds Artistry in Decision-Making », *The New York Times*, 16 octobre 2013, [http://www.pilvitakala.com/texts/Frieze%20Project%20Finds%20Artistry%20in%20Decision-Making%20-%20NYTimes.com.pdf], page consultée le 8 mai 2015.

SIELELBAUM, Sami, « Business Casual: Flexibility in Contemporary Performance Art », *Art Journal*, 2013, p. 52-65.

TIMMER, Nicoline, *Prix de Rome Visual Arts 2011*, NAi Publishers, p. 30-31 et 64-68.

<u>Ben Vautier</u>

Livres d'artiste

VAUTIER, Ben, *« Gestes »*, éd. Bischofberger, Zürich, 1973.

VAUTIER, Ben, *Tout Ben*, Paris, éd. du Chêne, 1974.

VAUTIER, Ben, *Oublier. Textes théoriques. Tracts 1960-1974*, éd. Giancarlo Politi, Milan, 1975.

VAUTIER, Ben, *Ben doute de tout*, Art Thème, Nice, 1995.

VAUTIER, Ben, *Vérités et points de vue*, Les Presses du réel, Dijon, 2010.

Articles

VAUTIER, Ben, *La Vie ne s'arrête jamais, 60 ans de performances de Ben*, [http://www.ben-vautier.com/50performanceben.pdf], page consultée le 12 janvier 2015.

JAKUBOWICZ, Alexis, « Ben déballe tout », *Next Libération* n° 25, 3 avril 2010.

Catalogues d'expositions

Festival non-art, anti art, la vérité est art, comment changer l'art et l'homme fondamentalement ?, catalogue d'exposition (monde entier, 1969), éd. d'artiste, Monaco, 1969.

Ben : striptease intégral, catalogue d'exposition (Musée d'art contemporain de Lyon, Lyon, 2010), éd. Somogy, Paris, 2010.

Yann Vanderme

Articles

VANDERME, Yann, entretien avec RUSNIOCK, Sophie, 30 mars 2015, [http://www.arpla.fr/mu/lebourdon/2015/06/01/entretien-avec-yann-vanderme/], page consultée le 15 octobre 2015.

Site Internet

VANDERME, Yann, [http://yan.vanderme.free.fr/], page consultée le 6 octobre 2014.

MOUVEMENTS / GROUPES D'ARTISTES / ÈRES GEOGRAPHIQUES

Actionnisme viennois

Ouvrages

DELPEUX, Sophie, *Le Corps caméra, le performer et son image*, éd. Textuel, Paris, 2010.

ROUSSEL, Danièle, *L'Actionnisme viennois et les Autrichiens* (1995), trad. N. Thiers, Les Presses du réel, Dijon, 2008.

Écrits d'artiste

MÜHL, Otto, *Sortir du bourbier*, trad. F. Hirtz, Les Presses du réel, Dijon, 2001.

MÜHL, Otto, *Lettres de prison*, trad. N. Thiers, Les Presses du réel, 2004.

MÜHL, Otto, *Lettres à Erika,* Les Presses du réel, Dijon, 2004.

Catalogue d'exposition

Günter Brus, Limite du visible, catalogue d'exposition (Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, Georges Pompidou, Paris, 1993-1994), éd. du Centre Georges Pompidou, Paris, 1993, p. 18-19.

Article

LAURENT, Thierry, « Otto Muehl et l'actionnisme viennois, Entretien entre Danièle Roussel et Thierry Laurent », *Chroniques*, [http://www.visuelimage.com/ch/muehl], page consultée le 24 juin 2015.

Fluxus

Ouvrages

DREYFUS PECHKOFF, Charles, *Fluxus, L'avant-garde en mouvement,* Les Presses du réel, Dijon, 2012.

FARGIER, Jean-Paul, *Nam June Paik*, éd. artpress, Paris, 1989.

FRIEDMAN, Ken, SMITH, Owen, SAWCHYN, Lauren (sld), *The Fluxus Performances Workbook*, e-publication, 2002, [http://www.deluxxe.com/beat/fluxusworkbook.pdf], page consultée le 15 décembre 2014.

GHINÉA, Virgile, *Dada et néo-Dada : happening, fluxus, body art, land art, mail art, art conceptuel, poèmes actions*, éd. Renaissance, Luxembourg, 1978.

HENDRICKS, Jon, *Fluxus Codex*, éd. Harry N. Abrams Inc., New York, 1988.

LUSSAC, Olivier, *Happening et Fluxus : polyexpressivité et pratiques concrète des arts*, Paris, L'Harmattan, 2004.

LUSSAC, Olivier, *Fluxus et la musique*, Les Presses du réel, Dijon, 2010.

FEUILLIE, Nicolas (sld), *Fluxus Dixit, une anthologie*, vol.1, Les Presses du réel, Dijon, 2002.

Livres d'artistes

BRECHT, George, *Water Yam*, Fluxus, Wiesbaden / New York, 1962.

ONO, Yoko, *Grapefruit* (1964), Simon & Schuster, New York, 2000.

An Anthology of chance operations, La Monte Young & Jackson Mc Low Edition, New York, 1963.

Articles

DREYFUS PECHKOFF, Charles, *Histoire de Fluxus par Charles Dreyfus* [http://www.ben-vautier.com/fluxus/fluxus_tout.html#chronologie], page consultée le 12 janvier 2015.

LUSSAC, Olivier, « Fluxus et propagande politique : des buts sociaux, non esthétiques. », *Actuel Marx* n° 32, 2/2002, p. 169-183.

ROBINSON, Julia, « Maciunas as Producer: Performative Design in the Art of the 1960s », *Grey Room* n° 33, 2008, p. 56-83.

YOUNG, Gillian, « Unpacking Fluxus: An Artist's Release », juin 2010 [www.moma.org/explore/inside_out/2010/06/30/unpackingCfluxusCanCartistsCrelease], page consultée le 18 janvier 2015.

Catalogues d'exposition

Fluxus East: Fluxus, Networks in Central Eastern Europe, catalogue d'exposition (Budapest, Lumú, 2008), Ludwig Múseum, Budapest, 2008.

L'Esprit Fluxus, catalogue d'exposition [Galeries contemporaines des musées de Marseille, trad. P. Rouve (première éd. : *In the Spirit of Fluxus*, Minneapolis, Walker Art Center)], Musées de Marseille, Réunion des musées nationaux, Marseille, 1995.

In the Spirit of Fluxus, catalogue d'exposition (Walker Art Center, Mineapolis, Whitney Museum of American Art, New York, Museum of Contemporary Art, Chicago, Wexner Center for Visual arts, Colombus, San Francisco Museum od Modern Art, San Francisco, Fundacion Tapies, Barcelone), Walker Art Center, Minneapolis, 1993.

Happening & Fluxus, catalogue d'exposition (Kunstverein, Cologne), éd. Hanns Sohm, Cologne, Kolnischer Kunstverein, 1970.

Thèse

CLAVEZ, Bernard, *Fluxus, l'histoire, la théorie, pour une histoire des événements quelconques*, Université de Paris X Nanterre, Nanterre, 2003.

<u>Situationnistes</u>

Ouvrages

MARCOLINI, Patrick, *Le Mouvement situationniste, une histoire intellectuelle*, L'échappée, Montreuil, 2012.

Section Américaine de l'Internationale situationniste, Écrits, trad. F. San Mateao, Les réveilleurs de la nuit, Toulouse, 2011.

Écrits d'artistes

DEBORD, Guy, *Rapport sur la construction des situations* (1957), Paris, Mille et une Nuits, 2000.

Internationale situationniste (1970), Librairie Arthème Fayard, Paris, 1997.

Articles

DEBORD, Guy-Ernest, « Hurlements en faveur de Sade », *Les Lèvres nues* n° 7, décembre 1955, p. 18-23, repris dans *Les lèvres nues 1954-1958*, éd. Plasma, Pars, 1978, n. p.

DEBORD, Guy-Ernest, « Introduction à une critique de la géographie urbaine », *Les lèvres nues* n° 6, septembre 1955, p.11-15, repris dans *Les lèvres nues 1954-1958*, éd. Plasma, Pars, 1978, n. p.

« Street Works » (Rosemarie Castoro, Lucy Lippard, John Perreault, Hannah Weiner …)

Livres d'artiste

ACCONCI, Vito, MAYER, Bernadette (sld), *0 to 9, The Complete Magazine: 1967-1969,* Ugly Duckling Press, Lost literature series, New York, 2006.

WEINER, Hannah, *Code Poems for the Use of All Nations*, Open Book Publication, New York, 1982.

GOLDMAN, Judith, « Politics, Ethics, and Clairvoyance in the Work of Hannah Weiner », dans *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, Duke University Press, 2001, p.121-168.

Catalogues d'exposition

BLOCK, René (sld), *New York - Downtown Manhattan: SoHo,* Akademie der Künste, catalogue d'exposition (Akademie der Künste, Berliner Festwochen, Berlin, 1976), Berlin, 1976.

PERREAULT, John et COLLISCHAN, Judy, *In plain Sight: Street Works and Performances, 1968-1971,* catalogue d'exposition (THELAB, Belmar, 2008), THELAB, Belmar, 2008.

Rosemarie Castoro : Hors d'œuvres 1964-1994, catalogue d'exposition (Rosemarie Castoro galerie Arnaud Lefebvre, Paris, 1995), éd. Arnaud Lefebvre, Paris, 1995.

Articles

DEZEUZE, Anna, « In Search of the Insignificant, *Street Work*s, "Borderline" Art and Dematerialisation », dans PARVU, Ileana (sld), *Objets en procès, Après la dématérialisation de l'art 1960-2010*, Metispresses, Genève, 2012, p. 35-63.

PERREAULT, John, « Transmissions », *The Village Voice*, 16 avril 1970, p. 14.

PERREAULT, John, « In and On », *The Village Voice*, 26 février 1970, p. 15-16.

PERREAULT, John, « Systems », *The Village Voice*, 20 novembre 1969, p. 19 et 34.

PERREAULT, John, « Taking to the Street », *The Village Voice*, 16 octobre 1969, p. 15-16.

PERREAULT, John, « Looking for Art », *The Village Voice*, 9 octobre 1969, p. 12-13.

PERREAULT, John, « Para-visual », *The Village Voice*, 5 juin 1969, p. 16-18.

PERREAULT, John, « Free Art », *The Village Voice*, 1er mai 1969, p. 14-15.

PERREAULT, John, « MOMA & the Workers », *The Village Voice*, 10 avril 1969, p.16 et p. 18.

PERREAULT, John, « Art on the Street », *The Village Voice*, 27 mars 1969, p.17-18.

PERREAULT, John, « Off the Wall », *The Village Voice*, 13 mars 1969, p. 13-14.

PERREAULT, John, « Outside the Museum », *The Village Voice*, 6 mars 1969, p. 13-14.

PERREAULT, John, « Earth Show », *The Village Voice*, 27 février 1969, p. 16, 18, 20.

PERREAULT, John, « Art Disturbances », *The village Voice*, 23 janvier 1969, p. 14, 17, 18.

Thèse

CHEVALIER, Pauline, *Les Pratiques artistiques des espaces alternatifs à New York Downtown, 1969-1980*, thèse sous la direction de DE CHASSEY, Eric, Université François Rabelais de Tours, Tours, 2010.

Art tchécoslovaque des années 1960-1980

Ouvrages

BISHOP, Claire, *ARTIFICIAL HELLS, Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, Londres, New York, 2012.

BENAMOU, Geneviève, *Sensibilités contemporaines, 1970-1984, 70 artistes d'origine tchèque et slovaque hors Tchécoslovaquie*, éd. inconnue, Paris, 1985.

BENAMOU, Geneviève, *L'Art aujourd'hui en Tchécoslovaquie*, éd. inconnue, Paris, 1979.

KEMP-WELCH, Klara, *Antipolitics in Central European art: reticence as dissidence under post-totalitarian rule, 195-1989*, I.B. Tauriis &Co Ltd, Londres, 2014.

MORGANOVÁ, Pavlína, *Czech Action Art, Happenings, Actions, Events, Land Art, Body Art and Performance Art behind the iron Curtain*, trad. D. Morgan, Karolinum, Prague, 2014.

MORGANOVÁ, Pavlína, *Lumír Hladík*, Galerie SVIT éditions, Prague, 2011.

Ouvrages collectifs

BISHOP, Claire et DZEIWAŃSKA, Marta (sld), *1968-1989: Political Upheaval and Artistic Change*, éd. Museum of Modern Art, Varsovie, 2009.

BISHOP, Claire (sld), *Participation, Documents of Contemporary Art*, Whitechapel, Londres, MIT Press, Cambridge, 2006.

HAVRÁNEK, Vít (sld), *Jiří Kovanda*, JRP|Ringier, Prague, Zurich, 2006.

HOPTMAN, Laura et POSPOSZYL Tomáš (sld), *Primary Documents, A sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*, The Museum of Modern Art, New York, 2002.

WELLNER – POSPISÍŠIL, Michael et PÁLENÍČEK Jean-Gaspard (sld), *Culture Tchèque des années 60*, L'Harmattan, Paris, 2007.

Catalogues d'exposition

Corps et traces dans la création tchèque, 1962-2002, catalogue d'exposition (Nancy, Musée des Beaux Arts, 2002), Hazan, Paris, 2002.

Face à l'histoire, 1933-1996, l'artiste moderne devant l'événement historique, catalogue d'exposition (Centre Pompidou, Paris, 1996), Editions du Centre Pompidou, Paris, 1996.

Czech Modern Art 1900-1960, catalogue d'exposition (La Galerie Nationale de Prague, Prague, 1995), The trade Fair Palace, The national gallery in Prague, Prague, 1995.

Beyound Belief, Contemporary Art from East Central Europe, catalogue d'exposition (Musée d'art contemporain, Chicago, 1995), Musée d'art contemporain éd., Chicago, 1995.

Livre d'artiste

CIŚLAR, Elżbieta et Emil, *Travaux de 1960-2002*, Centre d'art contemporain du Château de Ujadowski, Association d'éducation artistique « La Trace », Varsovie, 2002.

Articles

MANCUSKA, Ján, entretien avec KOVANDA, Jiří, « Jiří Kovanda », *Frieze Magazine*, n° 113, mars 2008, [http://www.frieze.com/issue/article/Jiří_kovanda/], page consultée le 19 juillet 2014. Nous traduisons.

MORGANOVÁ, Pavlína, « 35 years 7000 kilometres, Lumír Hladík and Jiří Kovanda », [http://www.svitpraha.org/en/program/past/35-years-7000-kilometers-lumir/ci_72/203.html], page consultée le 5 mai 2014.

Thèse

CORNEVIN, Etienne, *Figures et esthétiques de l'art contemporain en Tchécoslovaquie,* thèse sous la direction de Gilbert Lascault, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, Paris, 1989.

Art polonais des années 1960-1970

Ouvrage

ROTTENBERG, Anda, *Sztuka W Polsce 1945-2005*, Wydawnictwo Piotra Marciszuka Stentor, Varsovie, 2005.

Ouvrages collectifs

CROWLEY, David, MACHNICKA, Zofia, SIENKIEWICZ, Karol, SWITEK, Gabriela, (sld), *The Power of Fantasy, Modern and Contemporary Art from Poland*, Bozar Books & Prestel Verlag, Bruxelles, Londres, 2011.

RONDUDA, Łukasz, SCHÖLLHAMMER, Georg (sld), *KiweKulik*, éd. Musée d'art moderne de Varsovie, BWA Wrocłow – Galeries d'art contemporain, Fondation ERTSTE, KwieKulik archives, Varsovie, Wrocław, Vienne, 2012.

Le XXème *siècle dans l'art polonais*, AICA press, Paris, 2004.

Thèse

NOWAS, Ewa Izabela, *L'Art face à la politique, l'art polonais dans le contexte sociopolitique dans les années 1945-1970 et après 1989*, thèse sous la direction de Marc Jimenez, Université de Paris 1 Panthéon Sorbonne, Paris, 2012.

INDEX

Abramović, Marina, 323
Acconci, Vito, 2, 3, 4, 12, 13, 45, 49, 59, 62, 63, 64, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 83, 85, 86, 88, 89, 91, 92, 95, 97, 100, 101, 103, 110, 111, 112, 113, 117, 119, 120, 122, 125, 126, 127, 128, 134, 135, 143, 145, 148, 151, 158, 159, 164, 165, 166, 168, 171, 173, 178, 179, 180, 181, 182, 188, 191, 196, 203, 204, 210, 230, 232, 233, 239, 241, 253, 254, 256, 258, 259, 260, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 279, 280, 281, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 291, 292, 293, 295, 298, 299, 300, 302, 322, 333, 334, 352, 353, 374, 376, 381, 388, 389, 393, 395, 396, 398, 419, 421, 422, 439, 461, 474, 475, 477, 478, 479, 482, 488, 515, 517, 531,
Achour, Boris, 24, 374, 375, 377
Agamben, Giorgio, 122
Allen, Gwen, 65
Alloway, Lawrence, 156, 176
Alÿs, Francis, 2, 13, 50, 58, 82, 83, 85, 86, 88, 122, 123, 148, 214, 215, 216, 333, 374, 409, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 463, 471, 472, 478, 479, 480, 485, 488, 489, 496, 506, 507, 508, 509, 515
Amstrong, Elizabeth, 39
Andersen, Hans Christian, 65
Anderson, Terry, 151
Anderson, Jack,195
Andre, Carl, 176, 178
Antelme, Marie-Laure, 39
Antoine, Jean-Philippe, 15, 42, 43, 211, 278, 306, 394, 396, 397, 404, 409, 446, 448, 457, 467, 468, 469, 470, 473
Apertet, Franck, 440
Apollinaire, Guillaume, 65
Arakawa, Shusaku, 145, 156, 158
Araya, Kinga, 345
Ariès, Philippe, 225
Arrivé, Michel, 359
Ashley, Robert, 262, 263
Askevold, David, 262, 263, 265, 420
Asselineau, Charles, 95, 96, 98
Aubert, Nicole, 522
Baghriche, Fayçal, 486
Balla, Giacomo, 271
Bally, Charles, 356
Balzac, Honoré de, 117, 434
Banes, Sally, 273
Barbès, Armand, 227
Barbey d'Aurevilly, Jules, 121, 122
Barner, Jeff, 315
Barry, Robert, 262, 263, 274
Badsta, Sarina, 64
Battcock, Gregory, 145, 146, 151
Baudelaire, Charles, 62, 74, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 111, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 124, 125, 146, 147, 217, 220, 221, 225, 226, 231, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 254, 363, 367, 382, 385, 388, 417, 420, 421, 422, 427, 434, 435, 436, 437, 523
Baudrillard, Jean, 481
Baxter, Iain, 250
Beauséjour, Mathieu,15
Becker, Howard,19
Béhar, Henri, 35
Beke, Laszlo, 311
Ben, (Ben Vautier), 39, 57, 137, 145, 168, 169, 170, 171, 217, 218, 219, 310, 315, 323, 470, 471
Benamou, Geneviève, 326, 329
Benedikt, Michael, 128, 146, 151
Beneš, Edvard, 307
Benglis, Lynda, 204
Benjamin, Walter, 12, 109, 110, 111, 113, 123, 149, 167, 171, 220, 221, 225, 226, 228, 230, 231, 236, 237, 245, 274, 276, 284, 434, 435, 436, 437, 489, 493, 494, 495, 497
Berna, Serge, 192
Bernard, Christian, 442
Bernard, Martin, 227
Berrigan, Ted, 65
Besson, Sylvain, 235
Beuys, Joseph, 41, 42, 43, 45, 154
Beveridge, Karl, 346, 351
Bichlbaum, Andy, 514
Bierut, Bolesław, 344

Bigot, Laurent, 520, 521
Bishop, Claire, 308, 309, 313, 317, 326, 331, 335, 340
Blanchot, Maurice, 382, 383, 384, 385, 386, 387
Blanqui, Auguste, 227
Boccioni, Umberto, 271
Bodzianowski, Cezary, 13, 232
Borges, Jorge Luis, 425, 428, 429, 444, 448
Borsato, Diane, 12, 14, 15, 25, 55, 56, 123, 223, 348, 349, 439
Bouchet, Jean, 14
Boudnik, Vladimir, 310
Boüexiere, Laurent, 121, 123
Bouilloud, Jean-Philippe, 522
Boulant, Antoine, 264, 385, 421
Bourdieu, Pierre, 59
Bouvier, Yves, 235
Brau, Jean-L., 192
Brecht, George, 25, 39, 51, 165, 168, 195
Brémaud, Élodie, 4, 13, 123, 441, 442, 443
Bret, Jean-Noël, 407
Brezhnev, Léonid, 309
Brik, Ossip, 39, 316
Brix, Michel, 104
Broodthaers, Marcel, 278
Brown, Trisha, 137, 141, 142
Brownstein, Michael, 151
Brugère, Fabienne, 118, 119, 124
Brummell, George, 121
Brunon, Bernard, 24
Brus, Günter, 29, 30, 31, 32, 34, 35
Bruyère, Jean de la, 74, 104
Bryan-Wilson, Julia, 129
Buchloh, Benjamin, 274, 276, 284
Buffet, Laurent, 477
Burden, Chris, 323
Buren, Daniel, 15, 181, 182
Burton, Scott, 12, 74, 145, 152, 158, 276
Bush, George W., 514
Byars, James Lee, 138, 139, 140, 141, 144, 145, 157
Cabanne, Pierre, 402, 556
Cage, John, 25, 28, 36, 37, 38, 41, 51, 273, 309, 310, 405
Calle, Sophie, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482
Canaday, John, 210
Canto, Monique, 411, 412, 413
Carassou, Michel, 35
Carjat, Etienne, 436
Carrà, Carlo, 271
Castelli, Leo, 291
Castelnuevo, E., 431
Castoro, Rosemarie, 130, 144, 145, 151
Celant, Germano, 204
Certeau, Michel de, 87
Chaillou, Timothée, 482
Chalupecký, Jindřich, 308, 314, 315, 318, 321, 322, 323, 324, 327, 328, 335
Chandler, John, 43, 44, 53, 134
Chaplin, Charlie, 192
Chapsal, Madeleine, 361
Chasse, Robert, 196, 197
Chateaubriand, François René de, 117
Chavanne, Blandine, 326
Chevalier, Pauline, 130, 135, 136, 174, 202, 267, 277, 288
Childs, Lucinda, 137, 140
Cieślar, Elżbieta, 343
Citton, Yves, 463, 521
Collin, Philippe, 241, 422, 424, 468, 511
Collischan, Judy, 127, 129, 135, 155, 158, 166, 172, 177, 178, 195, 200, 205, 256, 292
Cooper, Paula, 69
Coplans, John, 176
Corner, Philip, 38
Cornevin, Etienne, 321, 322, 328
Costa, Eduardo, 128, 145, 247, 276
Costa, Pascaline, 291
Courbot, Didier, 24
Coverley, Merlin, 87
Crébillon, Prosper Jolyot de, 355
Cristofol, Jean, 492
Cunningham, Merce, 28, 37, 273
Davidon, William C., 209
Davidson, Arnold I., 125
Davila, Thierry, 64, 403, 406, 407
De Chassey, Eric, 130
De Maria, Walter, 176
Debord, Guy, 192, 193, 195, 196, 197, 198, 200
Decimo, Marc, 424, 448
Decourt, Nadine, 493
Degas, Edgar, 486
Delpeux, Sophie, 30, 31, 32
Désanges, Guillaume, 352
Desmet, Nathalie, 499

Devaux, Julien, 472
Dezeuze, Anna, 158, 171
Dickens, Charles, 426
Dierks, Chris, 288, 298
Dine, Jim, 137
Diserens, Corinne, 475
Dor, Joël, 400
Dorris, George, 195
Doyle, Arthur Conan, 431
Dreyfus, Charles, 36, 37, 168
Drot, Jean-Marie, 410, 556
Dubček, Alexander, 317
Duboc, Odile, 440
Dubois, Jacques, 433, 437
Duby, George, 225
Duchamp, Marcel, 51, 52, 241, 309, 310, 390, 391, 392, 393, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 413, 422, 424, 425, 428, 429, 439, 448, 468, 469, 472, 473, 510, 511, 512, 513, 514, 516
Dumas, Alexandre, 434
Dunn, Robert, 137
Duras, Marguerite, 493
Duve, Thierry de, 407, 408, 409
Dworkin, Craig, 66, 67, 69, 268
Dzeiwańska, Marta, 308, 317, 326, 340
Eisenzweig, Uri, 425, 426, 427
Eliott, James, 139
Elwell, Bruce, 196
Engels, Friedrich, 87, 94, 231
Erdoğan, Recep Tayyip, 512, 520
Everaert-Desmedt, Nicole, 394
Export, Valie, 34
Faesler, Carla, 472, 496, 507
Farkas, Jean-Baptiste, 248, 249, 250, 251, 473, 487, 488
Favardin, Patrick, 121, 123
Favre, Alexis, 235
Felker, Constantin, 472
Feuillie, Nicolas, 34, 162, 168
Filipovic, Elena, 236
Filliou, Robert, 167
Flaubert, Gustave, 65
Flavin, Dan, 323
Flynt, Henri, 39
Formis, Barbara, 17, 18, 53, 124, 166
Forti, Simone, 273
Foster, Hal, 22, 201, 202, 204, 398, 401
Foucaud, Edouard, 435
Foucault, Michel, 118, 119, 120, 121, 122, 124, 125, 211, 212, 213, 214, 216, 229, 303, 234, 417
Fourgeaud, Nicolas, 477, 478
Fox, Terry, 69
Fregier, Honoré Antoine, 211
Frenzel, Sebastian, 500, 532
Freud, Sigmund, 59, 80, 81, 82, 83, 353, 355, 356, 358, 359, 360, 363, 371, 372, 373, 377, 378, 399, 431, 508, 536, 538
Fried, Michael, 22, 185, 202
Friedman, Ken, 36
Frohner, Adolf, 29
Füssery, Stéphane, 110
Gaboriau, Emile, 436
Gadet, Françoise, 357
Gallis, Fabrice, 489, 490, 491, 494
Gallo, Rubén, 508
Gaulle, Général de, 217
Gauthier, Michel, 498, 501
Geiger, Thomas, 486, 487, 489
Giasson, Steve, 484, 485, 486, 514, 515
Gilchrist, Maggie, 173, 176
Ginzburg, Carlo, 59, 60, 353, 430, 431, 432
Giorno, John, 144, 145, 149, 65, 151, 156, 224
Girard, Johan, 477, 478
Gliceinstein, Jerôme, 20
Godfrey, Mark, 455, 456, 461
Goethe, Johann Wolfgang von, 80, 221
Goffman, Erving, 19, 20, 89, 165, 305, 540
Goldberg, RoseLee, 22, 27, 28, 51
Gombrowicz, Witold, 347, 443, 444, 445, 447, 449, 450, 451, 452, 467
Gomulka, Wieslaw, 344
Goncourt, Edmond et Jules de, 427
Goodman, Nelson, 50, 54, 55, 500
Gordon, David, 137
Gorgias, 411, 412, 413
Gormley, Tom, 151
Gottwald, Klement, 307
Graham, Dan, 65, 69
Greef, Katherine, 151
Greenberg, Clement, 179, 202
Grooms, Red, 137
Guerin, Michel, 407
Gündüz, Erdem, 514
Guys, Constantin, 107, 109, 114, 115, 116
Haacke, Hans, 130

Haenlein, Carl, 139
Halprin, Anna, 137
Hardt, Michael, 235
Haroche, Claudine, 522
Harten, Jürgen, 138, 139
Havránek, Vít, 303, 317, 319, 331, 332, 336
Hay, Alex, 44
Hegel, Gerog Wilhelm Friedrich, 385
Heiss, Alana, 205
Heizer, Michael, 176, 204
Hennequet, Claire, 95
Hermann, Gauthier, 51, 187
Hessler, Gordon, 421
Higgins, Dick, 25, 39, 65,137, 167, 168, 315
Hitler, Hadolf, 33
Hladík, Lumír, 316, 323, 325, 329, 330, 332, 333, 341, 342, 344, 351, 374, 518
Hoffmann, Jens, 22
Hoffmann, Amadeux, 80
Hood, Béatrice, 405
Hoptman, Laura, 313, 322
Hosoe, Eikō, 141
Huebler, Douglas, 65, 274, 282, 283
Hultén, Pontus, 39, 130
Huot, Bob, 12, 151
Iser, Wolfgang, 415
Isou, Isidore, 192, 198
Ivanova, Zhana, 440
Jackson, Shelley, 77, 79
Jackson, Betsy, 280
Jakubowicz, Alexis, 219
Janis, Sidney, 404, 405
Jauss, Hans Robert, 115, 116, 117, 415, 416, 417, 418, 419, 422, 423, 438, 510
Jimenez, Marc, 407
Johns, Jasper, 66, 202, 203, 272
Johnson, Lindon B., 132
Jonas, Joan, 22
Jonas, Stéphane, 89
Jorn, Asger, 192
Judd, Donald, 22, 44, 174
Judovitz, Dalia, 406
Jung, Florence, 501, 502, 503, 504, 505, 506
Justin, Henri, 362, 367, 369
Kafka, Franz, 306
Kaltenbach, Stephen, 127, 145, 150, 151, 250
Kant, Emmanuel, 118, 119, 124
Kaprow, Allan, 20, 25, 26, 27, 28, 30, 38, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 55, 57, 89, 137, 141, 164, 165, 167, 168, 204, 278, 285, 286, 314, 316, 323, 487, 490
Kemp-Welch, Klara, 320
Kennedy, Garry, 265
Khayati, Mustapha, 197
Khrouchtchev, Nikita, 308
Kirby, Michael, 27, 44, 46, 47, 49, 62, 167
Klein, Yves, 168, 309, 310, 322
Knížák, Milan, 57, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 323, 325, 326, 330, 331
Knowles, Alison 137, 166, 315
Koch, Kenneth, 65
Kolář, Jiří, 309
Kooning, Willem de, 204
Kovanda, Jiří, 12, 59, 232, 241, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 310, 311, 316, 319, 320, 321, 323, 324, 325, 329, 331, 332, 333, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 363, 341, 342, 343, 344, 350, 351, 352, 361, 362, 364, 366, 367, 371, 374, 377, 381, 389, 415, 418, 451, 471, 471, 477, 485, 515, 518
Krauss, Rosalind, 398, 454, 455
Krukowski, Wojciech, 347
Kulik, Žofie, 320, 343, 344, 349, 350
Kundera, Milan, 327, 336, 339, 340, 351
Kunz, Martin, 78, 275
Kusama, Yayoi, 138, 141
Kwiek, Przemyszl, 320, 344, 350
KwieKulik, 320, 343, 344, 349, 350, 351
La Bruyère, Jean de, 74, 104
Lacan, Jacques, 59, 353, 355, 356, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 365, 366, 367, 370, 371, 378, 379, 380, 381, 383, 390, 393, 399, 400, 401, 409, 428, 445, 446, 519
Lapalu, Sophie, 460, 461, 502.
Larroche, Hélène, 39
Laurent, Thierry, 30, 32
Le Bras, Hervé, 224, 225, 226
Le Huenen, Roland, 117
Lebeer, Irmeline, 154, 169
Lebon, Laurent, 249
Lefebvre, Henri, 384
Lemon, Jack, 265
Lenzi, Umberto, 421
Lermolieff, Ivan, 431

Leskov, Nikolaï, 493
Levine, Kim, 41
Levy, Arnaud, 251, 252
LeWitt, Sol, 44, 176, 277
Liehm, Antonin J., 309
Lippard, Lucy, 13, 19, 43, 44, 53, 54, 130, 133, 134, 135, 137, 144, 148, 152, 174, 189, 194, 205, 206, 231, 250, 256, 257, 293, 294, 296, 318, 374, 471, 488, 526, 533
Little Hughes, William, 95
Lorenzi, Daisy, 512
Loubier, Patrice, 14, 25, 55, 56, 488, 489
Lussac, Olivier, 37, 39, 196
Mac Low, Jackson, 25, 39, 65
Macel, Christine, 475, 479, 482
Mach, Vit et Jean, 312
Maciunas, George, 34, 38, 39, 40, 41, 42, 52, 136, 162, 163, 164, 167, 168, 171, 315, 316
Maffei, Giorgio, 47, 49, 50, 490
Maïakovski, Vladimir, 39, 316
Mancuska, Ján, 307, 321, 567
Mangion, Eric, 200, 219
Marcolini, Patrick, 195, 197, 198, 200
Mares, Antoine, 308
Marin, Louis, 251, 252, 253, 254, 433
Marinetti, Filippo Tommaso, 271, 272
Marter, Joan, 26, 27, 28
Martin, Jean-Baptiste, 493
Masaryk, Jan, 307
Masséra, Jean-Charles, 64, 277
Matta-Clark, Gordon, 398
Mattéi, Jean-François, 80, 231
Maupassant, Guy de, 80
Mayer, Bernadette, 64, 65, 67, 128, 144, 145, 146, 159, 276, 288
Mayer, Rosemarie, 151, 181, 285
Mazabraud, François, 247, 488
McCarthy, Paul, 209
McDounough, Tom, 111, 112
Medsger, Betty, 210
Meifert, Francizka et Arnulf, 30
Meunier, Adèle, 96
Miler, Karel, 321, 322, 323, 325, 328, 331, 344
Mlčoch, Jan, 318, 321, 322, 324, 327, 328, 329, 331, 341
Moatti, Pierre-Jean, 218
Moeglin-Delcroix, Anne, 17, 77
Mollet-Viéville, Ghislain, 249, 473
Moreau, Pierre-François,119, 124
Morelli, Giovanni, 59, 430, 431
Morganová, Pavlína, 45, 309, 316, 323, 327, 329, 330, 333, 341, 342
Morizot, Jacques, 21, 478
Morris, Robert, 22, 176, 187
Morse, Samuel, 210
Moses, Robert, 174
Motherwell, Robert, 202
Motti, Gianni, 375
Moulier Boutang, Yann, 462
Moulin, Raymonde, 291, 293, 425
Muehl, Otto, 29, 30, 31, 32, 33
Nauman, Bruce, 398
Negri, Antonio, 235
Nešlehová, Mahulena, 310, 312, 315, 318, 326
Ninacs, Anne-Marie, 14
Nitsch, Hermann, 29, 31, 34
Nixon, Richard, 209
Nora, Pierre, 227, 302
Nouss, Alexis, 493, 494, 496
O'Doherty, Brian, 175, 179
Obrist, Hans-Ulrich, 112, 273, 293, 295, 306, 319, 324, 332, 337, 339, 340, 344, 352, 363
Oldenburg, Serge, 137, 315
Oliver, Andrew, 117
Olschewski, Malte, 34
Ono, Yoko, 51
Ortega, Raul, 458, 460
Ortega, Rafaël, 216
Ottmann, Klauss, 138, 139
Oursler, Tony, 265
Pachet, Pierre, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 113
Padgett, Ron, 65
Paik, Nam June, 35, 36, 37, 38, 41, 168
Páleniček, Jean-Gaspard, 309
Patterson, Ben, 12, 167, 196
Paulhan, Camille, 504
Paxton, Steve, 137
Peirce, Charles Sanders, 394, 395, 396, 397, 446, 449, 457
Perkins, Jeff, 171
Perreault, John, 4, 6, 61, 62, 72, 126, 127, 128, 129, 130, 135, 136, 138, 141, 142, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 152, 153, 154, 155, 157, 158, 159, 160, 161, 162,

164, 165, 166, 167, 171, 172, 174, 176, 177, 187, 189, 190, 191, 193, 195, 196, 199, 200, 201, 205, 206, 207, 208, 220, 233, 250, 255, 256, 257, 258, 259, 264, 271, 273, 274, 276, 277, 278, 288, 290, 300, 316, 334, 374, 388, 417, 438, 516, 519
Pflimlin, Pierre, 217
Picard, Lil, 12
Piper, Adrian, 2, 3, 4, 12, 65, 143, 177, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 285, 300, 374, 479
Piron, François, 352
Pirotte, Philippe, 487
Piskur, Bojana, 324
Pistoletto, Michelangelo, 323
Platon, 411, 412, 413
Plon, Michel, 355, 356, 361, 362, 373, 374
Poe, Edgar Allan, 59, 62, 74, 75, 76, 77, 79, 80, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 92, 95, 96, 97, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 113, 125, 143, 195, 217, 221, 229, 230, 231, 243, 244, 353, 354, 356, 361, 362, 363, 366, 367, 368, 369, 371, 378, 382, 421, 426, 427, 428, 429, 433, 452, 475, 477, 519
Pollock, Jackson, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 41
Popelard, Marie-Dominique, 477
Portilla Karolis, César Augusto, 15
Pospiszyl, Tomáš, 313, 322, 325, 326, 340
Pouivet, Roger, 21, 478
Poulet-Malassis, Auguste, 103, 242
Queneau, Raymond, 65
Quincey, Thomas de, 87
Rainbird, Sean, 41
Rainer, Yvonne, 44, 45, 66, 69, 79, 135, 137, 139, 174, 203, 272, 275, 277, 291, 292, 421, 422
Rank, Otto, 81
Raton, Charles, 405
Rauschenberg, Robert, 27, 28, 44, 174, 204
Rembrandt, 89
Remy, Jean, 89
Resnais, Alain, 493
Restany, Pierre, 48, 309
Reymond, Fabrice, 51
Rezek, Petr, 322
Rian, Jeff, 69, 164, 178, 180, 285, 292
Ricciardi, Garette, 64
Rimbaud, Arthur, 436
Robinson, Julia, 38, 52, 164
Roché, Henri-Pierre, 405
Rodin, Auguste, 454, 455
Ronduda, Łukasz, 343, 344, 349, 350
Rongier, Sébastien, 407, 411, 412
Rosenberg, Harold, 23, 24, 25, 38
Rosenthal, Mark, 41
Rosťa, 329
Rottenberg, Anda, 342, 343, 345
Roubert, Paul-Louis, 437
Roudinesco, Elisabeth, 355, 356, 361, 362, 373, 374
Rouillé, André, 286
Roussel, Danièle, 30, 31, 33, 34
Roy, Daniel, 484, 485
Rubin, William, 176
Ruda, Ed, 181, 182, 350
Rumney, Ralph, 195
Rusniock, Sophie, 376
Russolo, Luigi, 271
Rybolovlev, Dmitri, 235
Salinas de Gortari, Carlos, 509
Sanabria, Felipe, 455
Saurisse, Pierre, 48
Saussure, Ferdinand de, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 363, 399, 400, 445
Schaeffer, Jean-Marie, 396
Scheidegger, Sandino, 503
Schelling, Friedrich, 81
Schiffer, Daniel Salvatore, 121
Schilling, Alfons, 29
Schmuckli, Claudia, 41
Schöllhammer, Georg, 343, 344, 349, 350
Schwarzkogler, Rudolf, 29, 34
Sechehaye, Albert, 356
Sehgal, Tino, 498, 499, 500, 501
Severini, Gino, 271
Sharp, Willoughby, 130, 176, 265
Sheringham, Michael, 225, 226, 387
Shiomi, Mieko, 51
Siegelaub, Seth, 261, 274, 282
Simay, Philippe, 110, 541
Simmel, Georg, 59, 63, 89, 90, 91, 92, 93, 99, 100, 102, 110, 209, 211, 215, 220, 221, 222, 226, 227, 228, 230, 231, 246, 247, 254, 285, 303, 341, 377
Smith, Owen, 36
Smith, Tony, 22, 173

Smithson, Robert, 66, 173, 175, 176, 204, 210, 211
Smorag-Goldberg, Małgorzata, 447
Snowden, Edward, 234
Socrate, 407, 411, 412, 413
Sofiyana, Agnès, 379, 380
Sonnabend, Ileana, 291, 294
Sproule, Stacey, 223
Srp, Karel, 315, 319, 321
Staline, Joseph, 308, 344
Starobinski, Jean, 417
Štembera, Petr, 316, 318, 321, 322, 323, 327, 328, 329, 331, 341, 344
Stendhal, 115
Stevenson, Robert Louis, 80, 87
Strider, Marjorie, 62, 127, 128, 166, 167, 206
Sue, Eugène, 434
Svecova, Sona, 312
Sweeney, James Johnson, 403, 410, 428
Takala, Pilvi, 236, 237, 238, 439, 487
Tarde, Gabriel, 453, 463, 466, 467, 468, 469, 470, 473, 483, 496, 511
Tchoujak, Nikolaï F., 39, 40
The Yes Men, 514, 515
Tiedemann, Rolf, 110
Tiercelin, Claudine, 446
Tisdall, Caroline, 42
Tocqueville, Alexis de, 100, 101
Townsend, Charlotte, 265, 288
Trentini, Bruno, 423
Tronche, Anne, 310, 312
Trump, Donald, 503
Tuč, Pavel, 339
Tudor, David, 37
Tzara, Tristan, 35
Uhlmann, Lucas, 504
Ursprung, Philip, 204
Vachon, Stéphane, 117
Vallos, Fabien, 51, 187
Van Goethem, Marie-Geneviève, 486
Vandenberghe, Frédéric, 89, 91
Vanderme, Yann, 13, 375, 376, 377, 463, 464, 465, 466, 487, 488
Vaneigem, Raoul, 196
Vanoncini, André, 434, 444
Vargin, Olivier, 346, 347
Verlaan, Tony, 196
Viatte, Germain, 39
Vigier, Annie, 440
Vinci, Leonard de, 430
Vladova, Tania, 21, 478
Vostell, Vost, 167, 168
Wahler, Marc-Olivier, 15, 18
Waldman, Anne, 145, 149, 151
Warning, Rainer, 415
Warsh, Lewis, 151
Watt, Robert, 137
Wavelet, Christophe, 45, 69, 292
Weibel, Peter, 34
Weiner, Hannah, 12, 62, 65, 72, 127,128, 145, 146, 150, 151, 167, 195, 206, 207, 276, 288
Weiner, Laurence, 65, 274, 275
Wellner- Pospisišil, Michael, 309
Wells, Luis, 156
Wiener, Oswald, 34
Wilde, Oscar, 121
Williams, Emmet, 65
Williams, Richard, 204
Wind, Edgar, 430, 431
Withman, Robert, 44, 312
Włodarczyk, Hélène, 445, 447
Wodiczko, Krzysztof, 345, 346, 350, 351, 527, 532
Wolman, Gil J., 192
Wright, Stephen, 180, 460, 506, 507, 514
Zempléni, Andras, 414
Zwirner, David, 216

UNIVERSITÉ PARIS 8 VINCENNES-SAINT DENIS

École Doctorale Esthétiques, Sciences et Technologies des Arts

Doctorat en esthétique, sciences et technologies des arts

Spécialité : Arts plastiques et photographie

Equipe de recherche : Arts des images et art contemporain

Sophie LAPALU

Le Paradoxe de l'action furtive

Thèse dirigée par

Jean-Philippe ANTOINE

Soutenue le : 27 janvier 2017

Membres du jury :

Antonia BIRNBAUM

Barbara FORMIS

Pierre-Henry FRANGNE

Patrice LOUBIER

VOL. II : ILLUSTRATIONS ET ANNEXES

Sommaire

ILLUSTRATIONS 579

HANNAH WEINER 579

STREET WORKS 580

VITO ACCONCI 586

JOHN PERREAULT 602

MARJORIE STRIDER 604

ROSEMARIE CASTORO 605

SCOTT B URTON 606

ADRIAN PIPER 607

JAMES LEE BYERS 610

YAYOI KUSAMA 613

BEN VAUTIER 614

PILVI TAKALA617

JIŘÌ KOVANDA 618

MILAN KNIZAK 621

KAREL MILER623

JAN MLČOCH624

PETR ŠTEMBERA 625

AKADEMIA RUCHU 626

KWIEKULIK 626

LUMÌR HLADÌK 627

DIANE BORSATO 629

SOPHIE CALLE 631

FRANCIS ALYS 633

YANN VANDERME 635

ÉLODIE BRÉMAUD 636

STEVE GIASSON 637

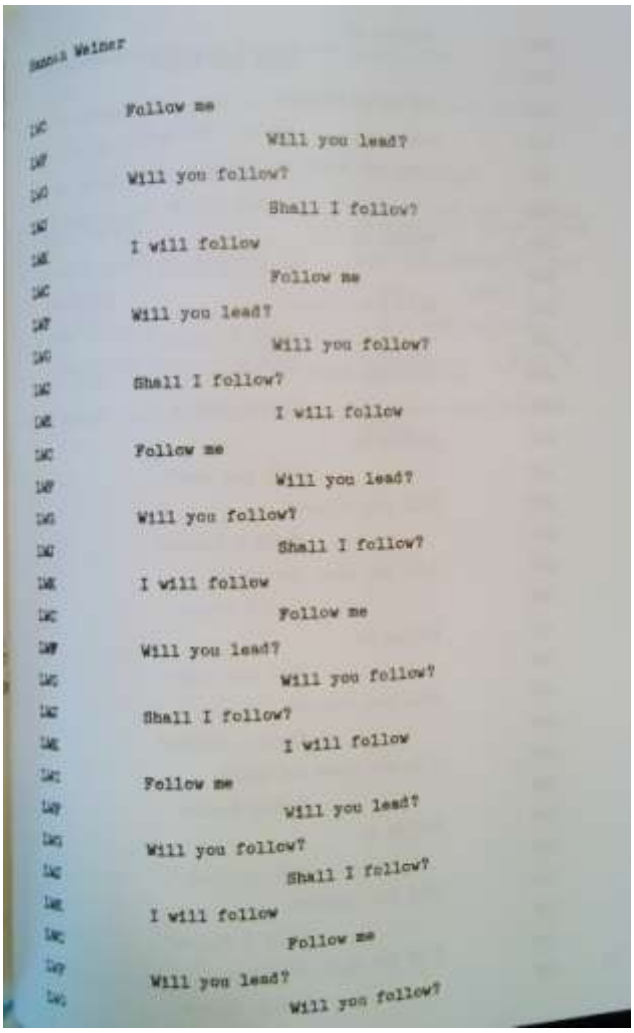
THOMAS GEIGER 638

ERDEM GÜNDÜZ 639

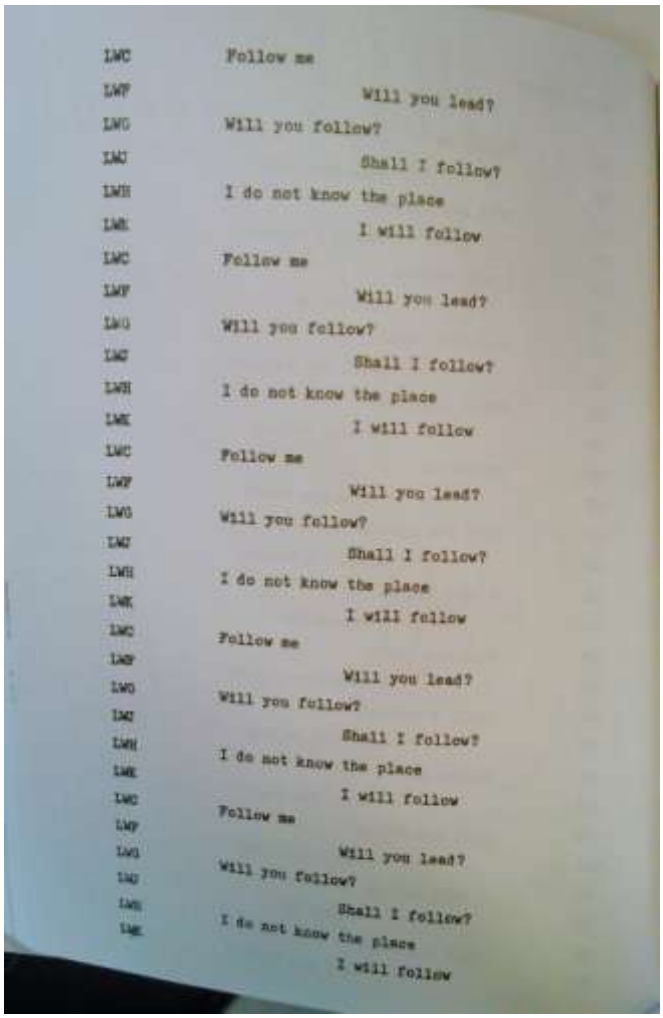
ENTRETIENS 640
Entretien avec Vito Acconci, 9 décembre 2014, New-York, Acconci Studio. 640
Traduction française 651
Entretien par mail avec John Perreault, décembre 2014 – janvier 2015 663
Traduction française 673
Entretien avec Jiří Kovanda, le 21 juillet 2013, Paris 683
Traduction française 688
Entretien par mail avec Pilvi Takala, 1er juin 2015 693
Traduction française 697
Entretien par mail avec Fabrice Gallis, 30 mai 2016 – 6 juin 2016 702

ILLUSTRATIONS

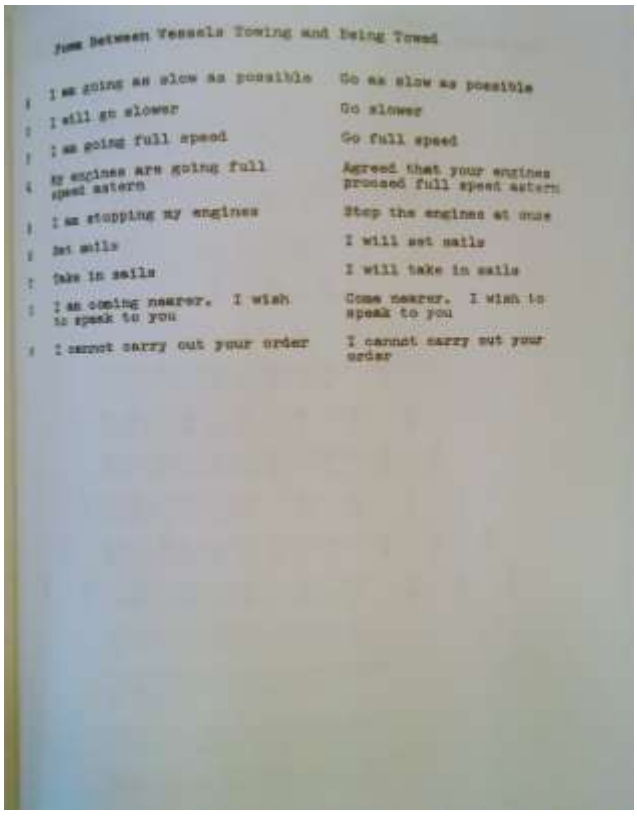
HANNAH WEINER



Follow me
Will you lead?
Will you follow?
Shall I follow?
I will follow
Follow me
Will you lead?
Will you follow?
Shall I follow?
I will follow
Follow me
Will you lead?
Will you follow?
Shall I follow?
I will follow
Follow me
Will you lead?
Will you follow?
Shall I follow?
I will follow
Follow me
Will you lead?
Will you follow?
Shall I follow?
I will follow
Follow me
Will you lead?
Will you follow?
Shall I follow?
I will follow
Follow me
Will you lead?
Will you follow?



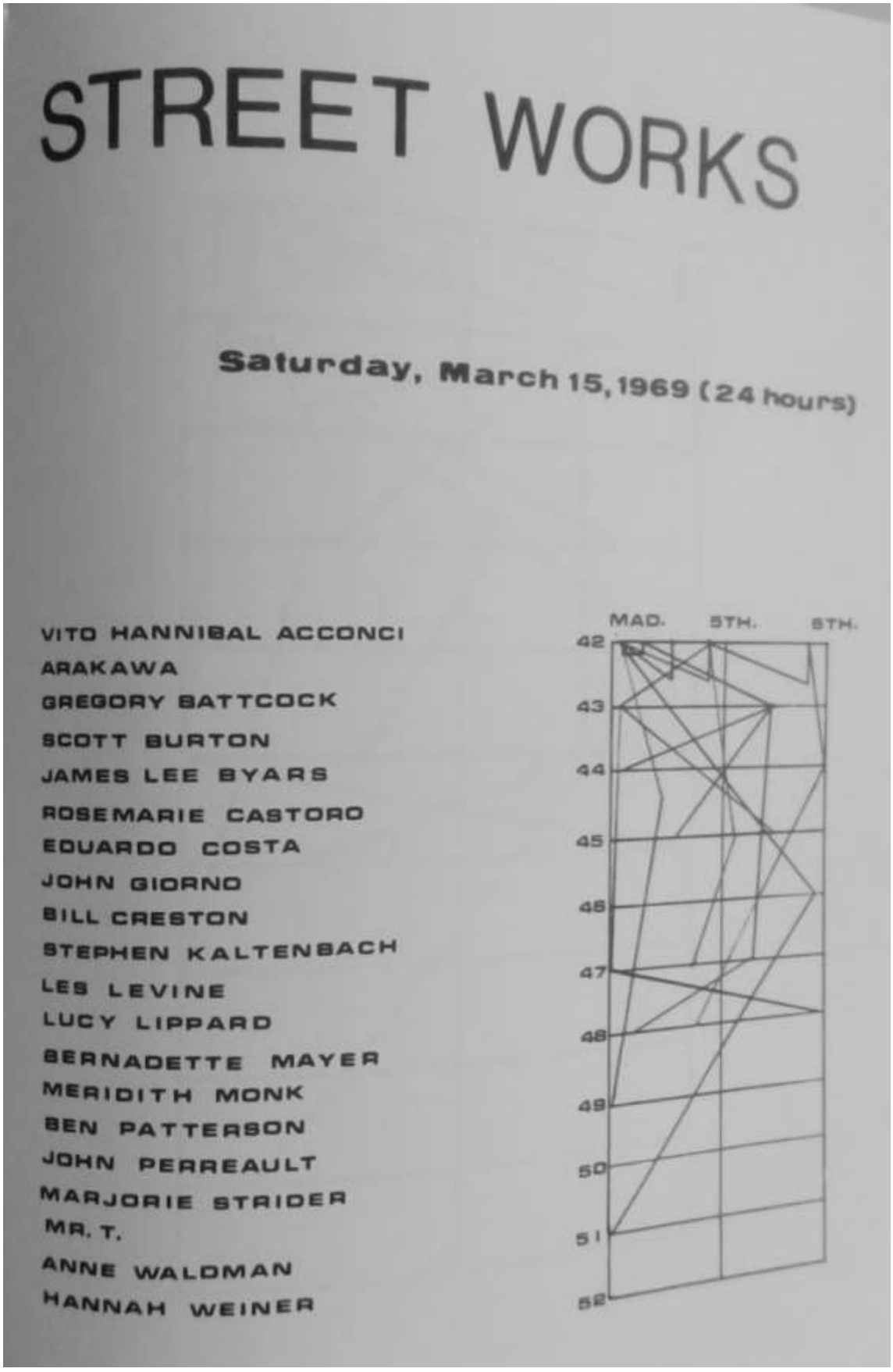
Follow me
Will you lead?
Will you follow?
Shall I follow?
I do not know the place
I will follow
Follow me
Will you lead?
Will you follow?
Shall I follow?
I do not know the place
I will follow
Follow me
Will you lead?
Will you follow?
Shall I follow?
I do not know the place
I will follow
Follow me
Will you lead?
Will you follow?
Shall I follow?
I do not know the place
I will follow
Follow me
Will you lead?
Will you follow?
Shall I follow?
I do not know the place
I will follow



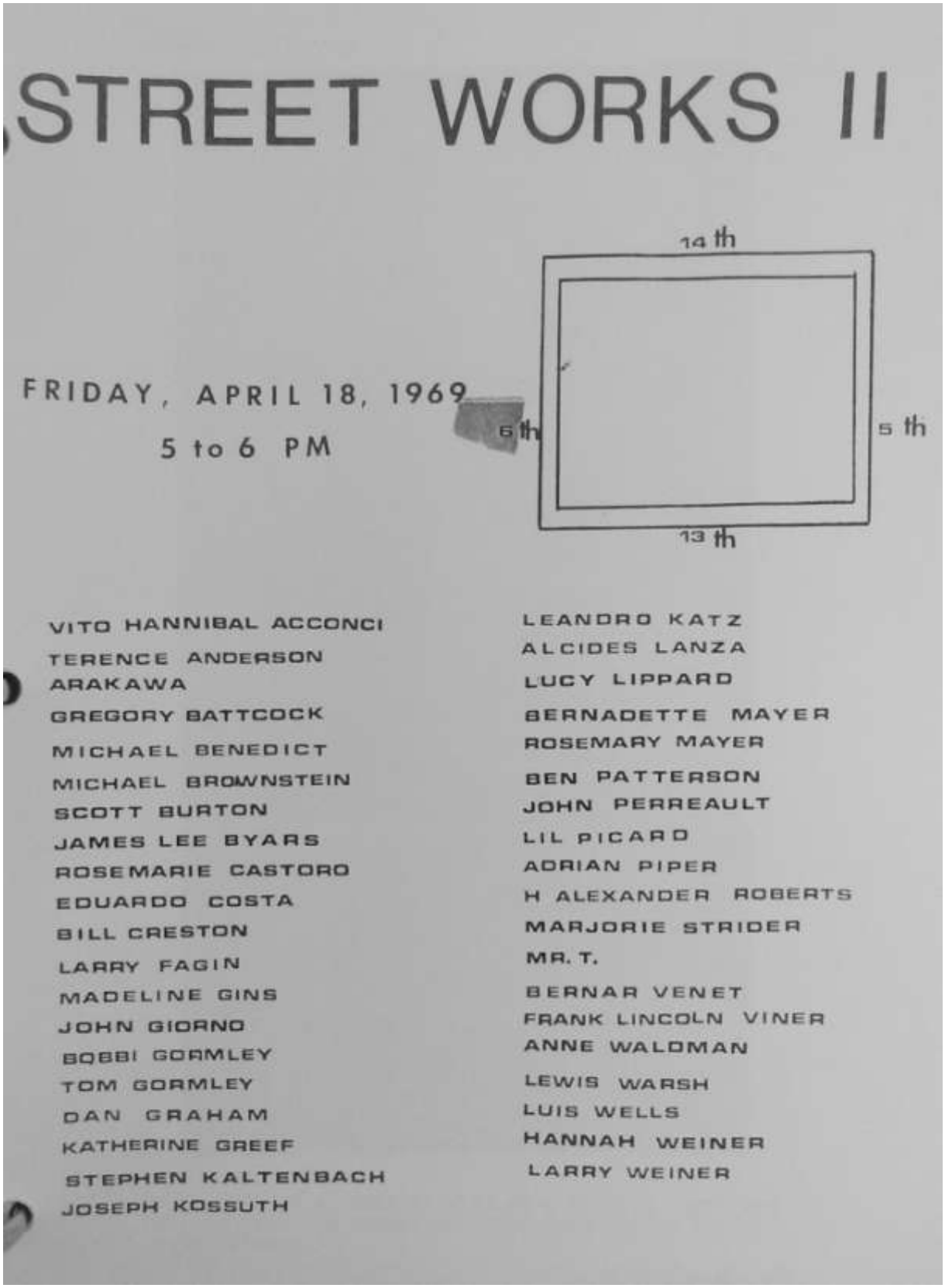
Between Vessels Towing and being Towed

I am going as slow as possible	Go as slow as possible
I will go slower	Go slower
I am going full speed	Go full speed
My engines are going full speed astern	Agreed that your engines proceed full speed astern
I am stopping my engines	Stop the engines at once
Set sails	I will set sails
Take in sails	I will take in sails
I am coming nearer. I wish to speak to you	Come nearer. I wish to speak to you
I cannot carry out your order	I cannot carry out your order

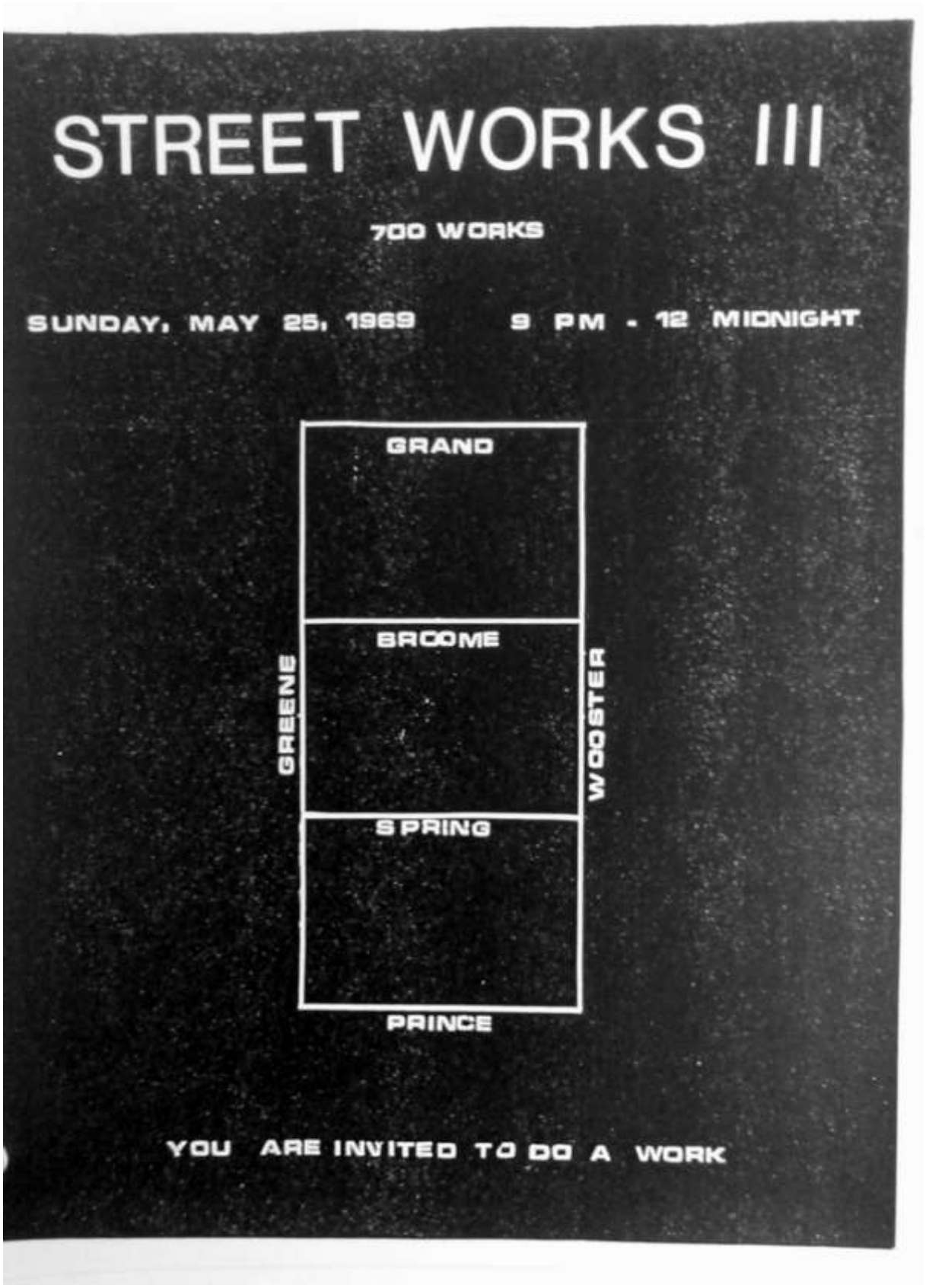
Hannah Weiner, « LWC Follow me », n° 4, juin 1968, p. 91, 92, 93, repris dans *0 to 9, The Complete Magazine: 1967-1969, edited by Vito Acconci et Bernadette Mayer*, New York, Ugly Duckling Press, 2006 , n. p.



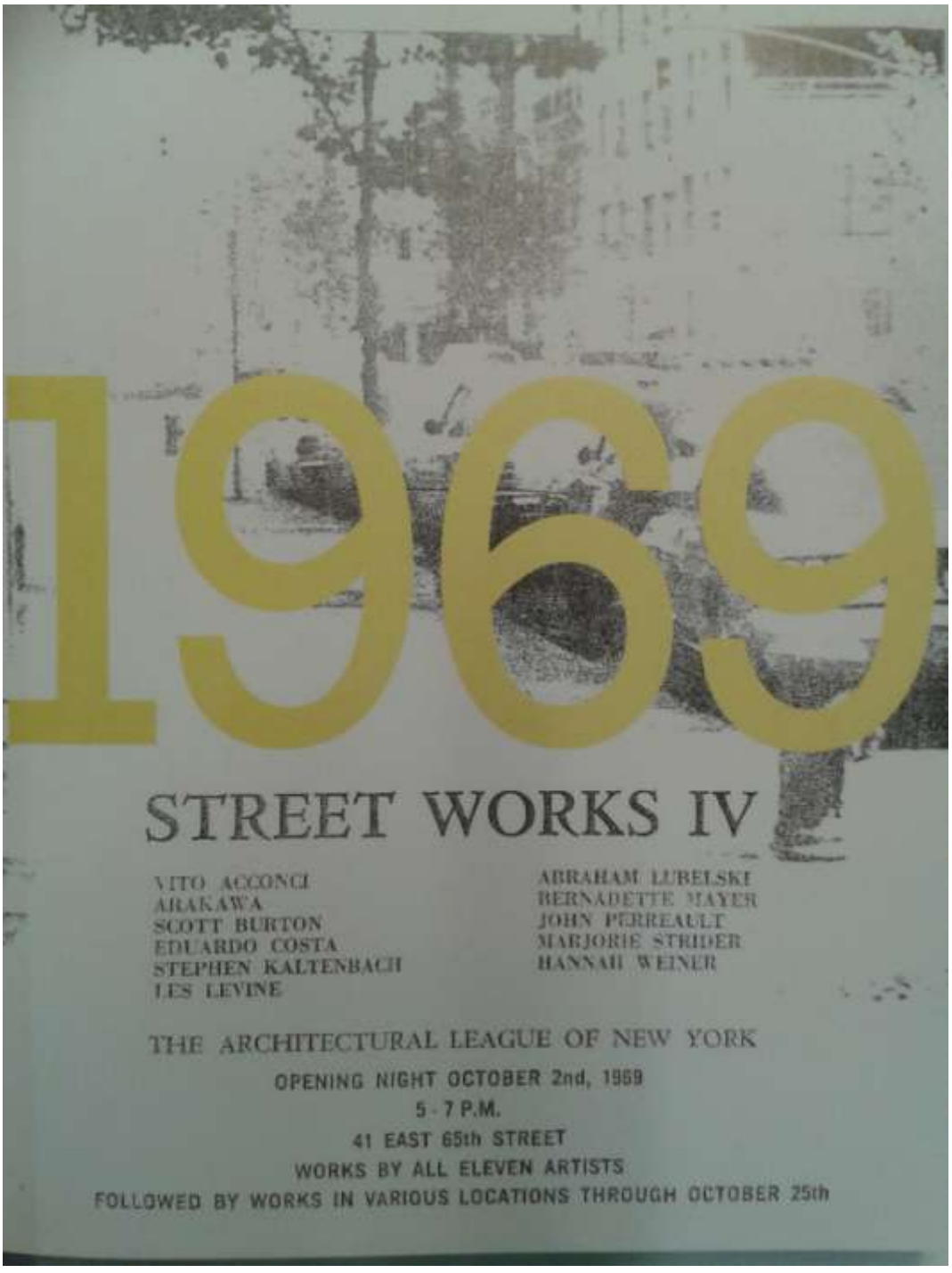
Affiche de « Street Works I » , 15 mars 1969, reproduite dans *ibid*., n. p.



Affiche de « Street Works II », 18 avril1969, reproduite dans *In plain Sight: Street Works and Performances, 1968-1971*, catalogue d'exposition (THELAB, Belmar, 2008), THELAB, Belmar, 2008, n. p.



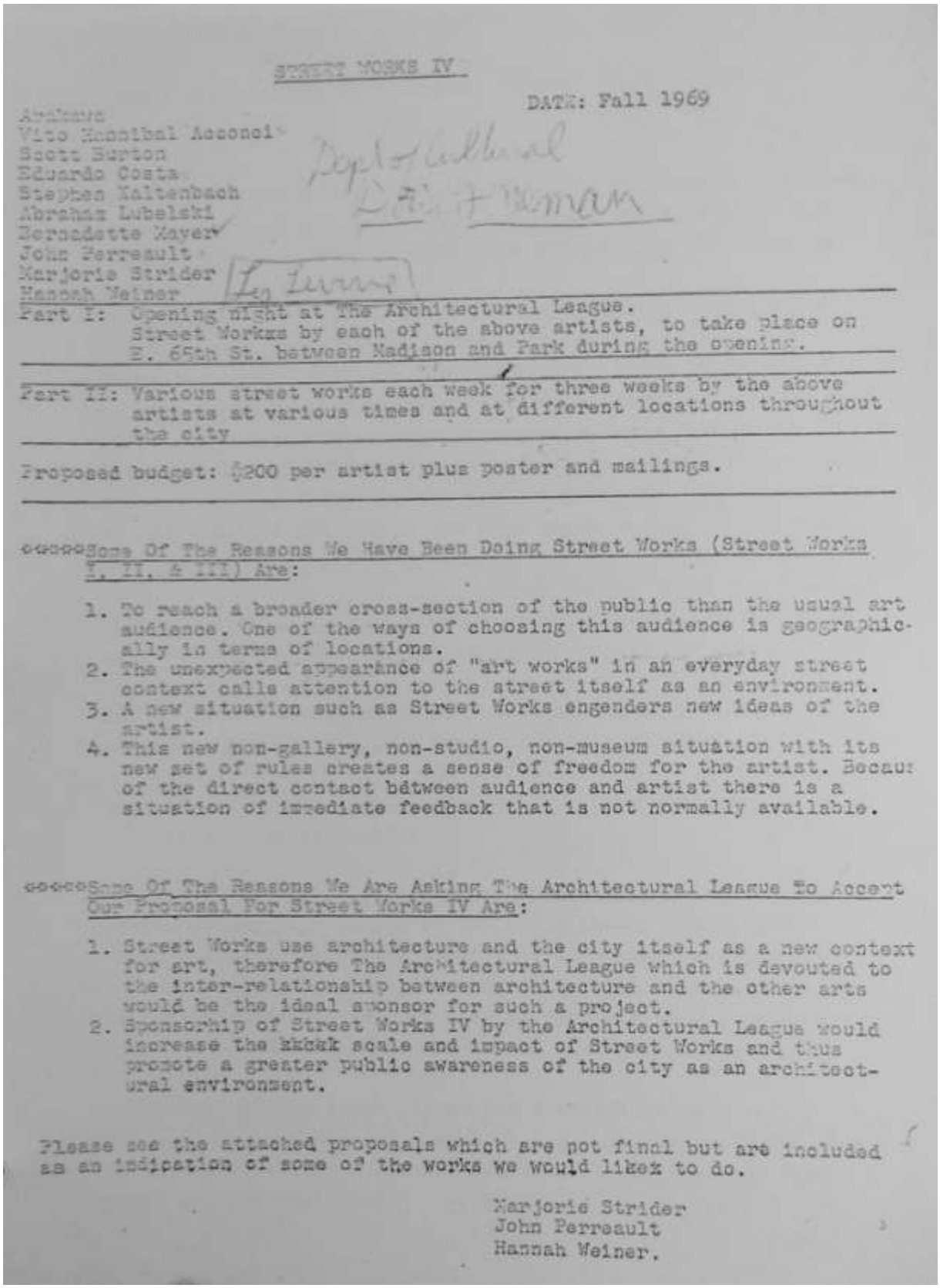
Affiche de « Street Works III », 25 mai 1969, reproduite dans *ibid*., n. p.



Affiche de « Street Works IV »**,** The Architectural League of New York, 1969, reproduite dans ACCONCI, Vito, *Vito Acconci : Diary of a Body, 1969-1973*, Charta, Milan, New-York, 2006, n. p.



Affiche de « Street Works IV », The Architectural League of New York, New York, 1969. Nous a été envoyée par Vito Acconci.



STREET WORKS IV

DATE: Fall 1969

Artists
Vito Hannibal Acconci
Scott Burton
Eduardo Costa
Stephen Kaltenbach
Abraham Lubelski
Bernadette Mayer
John Perreault
Marjorie Strider
Hannah Weiner

Part I: Opening night at The Architectural League.
Street Workms by each of the above artists, to take place on E. 65th St. between Madison and Park during the opening.

Part II: Various street works each week for three weeks by the above artists at various times and at different locations throughout the city

Proposed budget: $200 per artist plus poster and mailings.

Some Of The Reasons We Have Been Doing Street Works (Street Works I, II, & III) Are:

1. To reach a broader cross-section of the public than the usual art audience. One of the ways of choosing this audience is geographically in terms of locations.
2. The unexpected appearance of "art works" in an everyday street context calls attention to the street itself as an environment.
3. A new situation such as Street Works engenders new ideas of the artist.
4. This new non-gallery, non-studio, non-museum situation with its new set of rules creates a sense of freedom for the artist. Becaus of the direct contact between audience and artist there is a situation of immediate feedback that is not normally available.

Some Of The Reasons We Are Asking The Architectural League To Accept Our Proposal For Street Works IV Are:

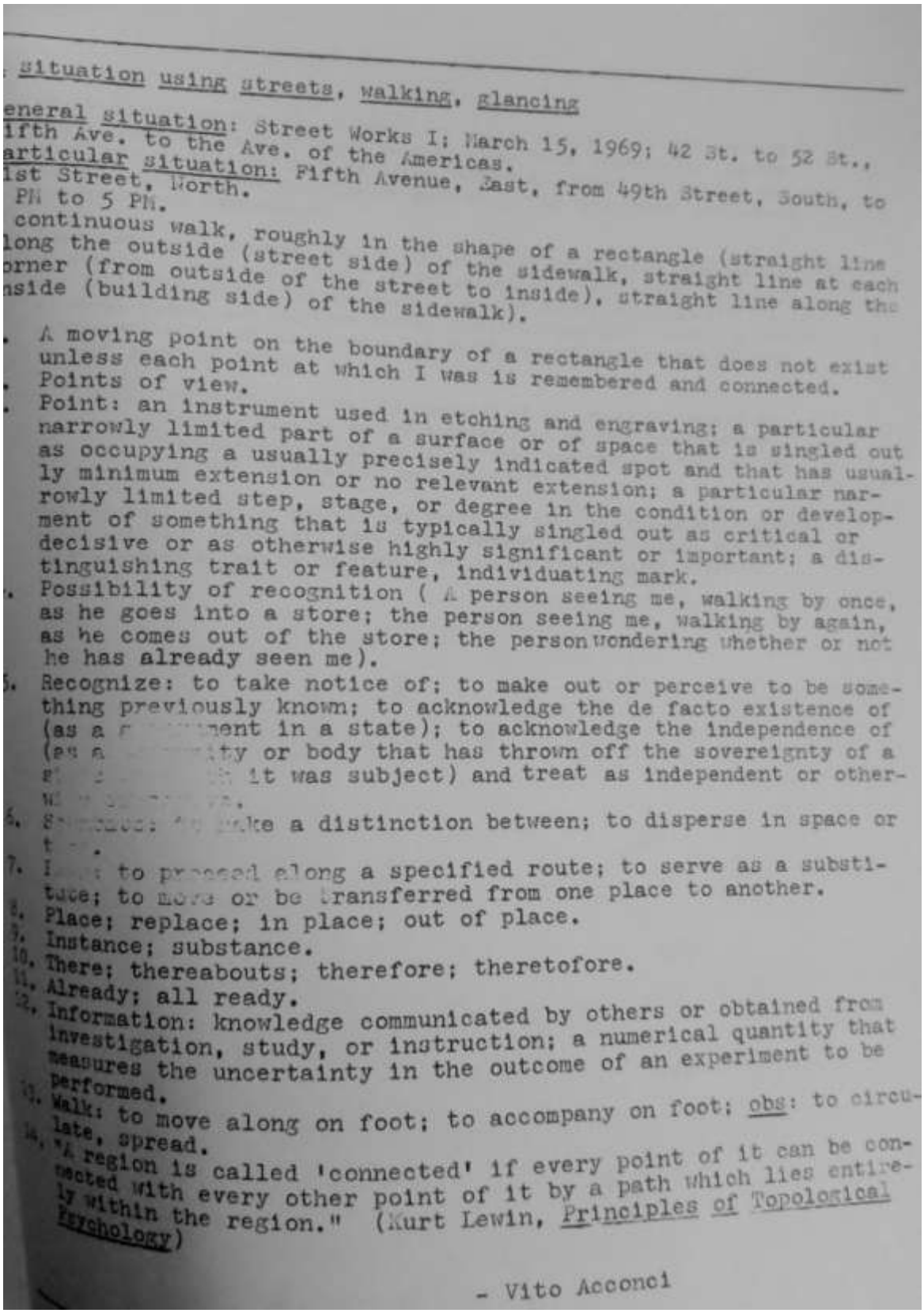
1. Street Works use architecture and the city itself as a new context for art, therefore The Architectural League which is devouted to the inter-relationship between architecture and the other arts would be the ideal sponsor for such a project.
2. Sponsorship of Street Works IV by the Architectural League would increase the kkeak scale and impact of Street Works and thus promote a greater public awareness of the city as an architectural environment.

Please see the attached proposals which are not final but are included as an indication of some of the works we would likex to do.

Marjorie Strider
John Perreault
Hannah Weiner.

Lettre à l'Architectural League of New York, 1969, reproduite dans *In Plain Sight, op. cit.*, n. p.

VITO ACCONCI



situation using streets, walking, glancing

eneral situation: Street Works I; March 15, 1969; 42 St. to 52 St.,
ifth Ave. to the Ave. of the Americas.
articular situation: Fifth Avenue, East, from 49th Street, South, to
1st Street, North.
PM to 5 PM.
continuous walk, roughly in the shape of a rectangle (straight line
long the outside (street side) of the sidewalk, straight line at each
orner (from outside of the street to inside), straight line along the
nside (building side) of the sidewalk).

. A moving point on the boundary of a rectangle that does not exist
unless each point at which I was is remembered and connected.
. Points of view.
. Point: an instrument used in etching and engraving; a particular
narrowly limited part of a surface or of space that is singled out
as occupying a usually precisely indicated spot and that has usual-
ly minimum extension or no relevant extension; a particular nar-
rowly limited step, stage, or degree in the condition or develop-
ment of something that is typically singled out as critical or
decisive or as otherwise highly significant or important; a dis-
tinguishing trait or feature, individuating mark.
. Possibility of recognition (A person seeing me, walking by once,
as he goes into a store; the person seeing me, walking by again,
as he comes out of the store; the person wondering whether or not
he has already seen me).
. Recognize: to take notice of; to make out or perceive to be some-
thing previously known; to acknowledge the de facto existence of
(as a [illegible]ment in a state); to acknowledge the independence of
(as a [illegible]ty or body that has thrown off the sovereignty of a
[illegible] it was subject) and treat as independent or other-
[illegible].
. [illegible]: to make a distinction between; to disperse in space or
[illegible].
. [illegible]: to proceed along a specified route; to serve as a substi-
tute; to move or be transferred from one place to another.
. Place; replace; in place; out of place.
. Instance; substance.
. There; thereabouts; therefore; theretofore.
. Already; all ready.
. Information: knowledge communicated by others or obtained from
investigation, study, or instruction; a numerical quantity that
measures the uncertainty in the outcome of an experiment to be
performed.
. Walk: to move along on foot; to accompany on foot; obs: to circu-
late, spread.
. "A region is called 'connected' if every point of it can be con-
nected with every other point of it by a path which lies entire-
ly within the region." (Kurt Lewin, Principles of Topological
Psychology)

- Vito Acconci

Vito Acconci, *A situation using streets, walking, glancing*, realisé à l'occasion de « Street Works I », New York, 1969, reproduit dans *0 to 9*, n° 6, (supplément), juillet 1969, repris dans *0 to 9: The complete Magazine* (…), *op. cit.*, n. p.





Vito Acconci, *A situation using streets, walking, glancing*, Réalisé à l'occasion de « Street Works I », New York, 1969. Photo reproduite dans DEZEUZE, Anna, « In search of the Insignificant, *Street Works*, "Borderline" Art and Dematerialisation », dans PARVU, Ileana (sld), *Objets en procès, Après la dématérialisation de l'art 1960-2010*, Metispresses, Genève, 2012, p. 35-63.

1 situation using streets, walking, running

General circumstances: Street Works II; April 18, 1969; 5 to 6 PM; 13 St. to 14 St., Fifth Ave. to the Ave. of the Americas.
Particular circumstances: I stood on a corner, picked out (mentally) a person walking from that corner to the next, noted the time, ran from that corner to the next, noted when I reached the second corner, waited, noted when the person walking reached the second corner (or noted that he did not reach it if a certain time elapsed -- 5 minutes for north-south blocks, 10 for east-west blocks -- without his arrival the action was performed six times.
Two particular instances: 1) 14 St.(N) & 6th Ave. -- A woman in a green coat walking toward 5th Ave. -- Starting time, 5:24 -- My arrival at 5th Ave., 5:25 & 5 seconds -- The woman's arrival, 5:28 & 7 seconds; 2) 14 St.(S) & 6th Ave. -- A man in a blue & white T-shirt walking toward 5th Ave. -- Starting time, 5:44 & 30 seconds -- My arrival at 5th Ave., 5:45 & 33 seconds -- At 5:54 & 30 seconds, the man had not yet arrived.

1. When I choose the person walking, and know that I will reach the second corner before him, "I am beginning to shift the first corner," which he marks, to the second corner; until: when he moves ahead of me, as I stand timing him, "he is beginning to shift the first corner," which I mark; until: as I pass alongside him, and our lines of moving meet, "we are repeating the corner"; until: as I start to run ahead of him, "I am shifting the shift."
2. Corner: L cornu horn, end, point. Street: L, fem. of stratus, past part. of sternere to spread out, throw down.
"Corner" as a revised version, a summary, of "street" : the street brought to a point.
Street too large to be directly perceived: "street" as the result of a generalizing mental operation.
Place: specific locality / an indefinite region or expanse.
To place: to cause to rest or lie.
"Lying low."
3. Place: a step in a sequence; an empty or vacated position.
4. "Watch" is activated as I look at my watch to time his starting point; the watch goes on to time each point he gets to while I am occupied lifting my notebook, writing the number down, etc.
Time: a point when something occurs; an interval comprising a limited and continuous action, condition, or state of being; a reality that is an absolute flowing apart from the events filling it.
5. When I pull ahead of the person walking, "I lose touch," "he loses ground."
6. Touch: VL toccare to knock, strike, strike a bell, touch.
Strike: to achieve by or as if by computaion or calculation; to succeed in reaching; to come upon in the course of drilling or prospecting.
No clear signal; no "clear as a bell." (No "point"; nothing is "driven into a corner.")
Mark; marksmanship; lose aim; marching; murk.
"Street": (slang) release from confinement. (I am freed of him.)
7. When I get so far ahead of the person walking that he is no longer in sight, he is walking indeterminately; for all I know, "he may not be walking at all."
My running is after the fact of his walking.
Watch ... shift: a portion of time during which a

part of a ship's company is required to be on deck ready for duty. Each of us is"on his own time."
"In line of duty": each is on his own line. "Off duty": each is off the other's.
"Shift for himself." "Shifting gears."
"As time goes by": his time system falls away from mine.

8. Move: Gk amynein to ward off.
"It's my move." My run pushes aside, is pushed aside from, his walk. "Walk-up." "Rundown."
One event "evens out" into two.

9. Even: being without break, indentation, roughness, or other irregularity; being in equilibrium; as likely as not; used as an intensive serving to indicate an extreme, hypothetical, or unlikely case or instance of something; to come up to, match.
"No moves" (maneuvers).

10. Drift: to wander or stray lightly, gently, effortlessly, offering no resistance as if suspended and floating in the air and usually seeming to leave the choice of direction to the drift of air; to pass without contributory effort or serious resistance or become borne slowly by imperceptible dgrees toward or away from an association or into or out of some state; to retain momentum for a time after shutoff of power.
(Since I overtake him immediately, "there is no reason to keep running.")
"On the street": idle, homeless, out of a job.

11. When I can no longer watch him, I have to "watch for" the next corner. "watch it," "watch my step" (to make sure that I adhere to the scheme decided upon).
The decision is the subject (reason, motive, cause; doer of the action) of the situation. The decision is the object of the situation. (The situation is perceived only after the decisions involved in it are discussed, after the act.)

12. Will: desire; intention. My will to adhere to the scheme keeps my actions on the level of intention, steps to be carried out.
"Go the distance." "Off in the distance."

13. The marker of this will is the effort required to run the length of an east-west block.
Exhaust: to draw off or let out wholly; to transfer (a dye) completely from a dyebath onto a fabric.
(The first corner has been drawn off, transferred to the second corner; the "place" of running" has been drawn away from the "place" of walking; "physical action" has been drawn into "intention"; the boundaries and shape established by the will are threatened with being "let out" (street: sternere: spread out).

14. Since I began my action by shifting the location that the other person marked, I reach the second corner as his representative. Since I reach the corner before he does, "he reaches the corner before he reaches the corner"; later, "now that he is at the corner, he has already reached the corner"; if he does not reach the corner, "he has reached the corner while (even though) he has not reached the corner."

- Vito Acconci

p. 13-14 : Vito Acconci, *A situation using streets, walking, running*. Réalisé à l'occasion de « Street Works II », New York, 1969. Reproduite dans *0 to 9*, n° 6, (supplément), *op. cit.*, n. p.

four situations using streets and identification

1. General circumstances: Street Works II; April 18, 1969; 5 to 6 PM; 13 St. to 14 St., Fifth Ave. to the Ave. of the Americas
Particular circumstances: Definitions of specific objects (litter basket, brick...) in the area.
The paper containing each definition attached to another object near the defined object.
Beneath the definition, a note directing the reader to an example, in physical space, of the object defined on paper ("See illustration, left...right...above...below...rear...")

2. General circumstances: Street Works I; March 15, 1969; 42 St. to 52 St., Madison Ave, to the Ave. of the Americas.
Particular circumstances: Gummed labels, 1" by 3", attached to various objects in the area and connecting these objects to similar objects in other area of the city.
a. General designation ("This structure...") and specific designation ("This mailbox...This traffic light...").
b. Interior placement ("This ____ is an example of a ____ on (street borough)") and exterior placement ("This ____ is a reference to a ____ on (street, borough)").

3. General circumstances: Street Works II; April 18, 1969; 5 to 6 PM; 13 St. to 14 St., Fifth Ave. to the Ave. of the Americas.
Particular circumstances: Postcards sent to fifty residents (chosen at random) of 13 St. apartments.
Near the bottom of the postcard, a horizontal line; at the left of the line, "Ave. of the Americas"; at the right, "Fifth Ave."; a line perpendicular to the horizontal line, and centered on it; at the top of the vertical line, "14 St."

4. General circumstances: Street Works II; April 18, 1969; 5 to 6 PM; 13 St. to 14 St., Fifth Ave. to the Ave. of the Americas.
Particular circumstances: An 8½x11" sheet of white paper; at the bottom, a note reading: This 8½x11" area is the location of a page of talk during and about / Street Works II (Friday, April 18, 1969, 5 to 6 PM, from 13th Street to / 14th Street, between the Avenue of the Americas and Fifth Avenue.
One hundred copies of this page were sent out, to people in all locations, on Thursday, April 17, 1969.

1. edge: the line or point where a material object or area begins or ends; a dividing line or line of transition from one state or condition to another; advantage; force.

2. print: a line, character, figure, or impression made by the pressure of one thing on another; vestige.

3. prop: something on which one leans or depends for support or strength; an article, object, or device used to provide or aid in creating a realistic effect.

4. set: to put or stay in place; to cause to assume a specified position or posture; to fix as a distinguishing imprint, sign, or ap-

pearance; to place by transporting; to put in motion; to put a fine edge on (a cutting blade) by grinding or honing.

- Vito Acconci

A situation using streets, labels, buses

General circumstances: Street Works I; March 15, 1969; 42 St. to 52 St., Madison Ave. to the Ave. of the Americas.
Particular circumstances: A label attached to the side of a bus; the label noting the time and place of the bus when the label was attached.
Four buses; four stopping places, on Fifth Avenue; four times; four gummed labels, 1x3", contents not recorded.
Developments: transitive verb; intransitive verb; copulative verb; active voice; passive voice; present tense; past tense; future tense; present perfect tense; past perfect tense; future perfect tense; progressive present tense; imperfect tense; historical present tense; indicative mood; subjunctive mood; imperative mood; participle; gerund; infinitive; adverb; prepositional phrase; conjunction.

- Vito Acconci

A situation using streets, a clock, darkness, time lag

General circumstances: Street Works III; Sunday, May 25, 1969; 9 PM to 12 midnight; Prince Street to Grand Street, Wooster Street to Greene Street.
Particular circumstances: An alarm clock placed, out of sight, under a platform, near a warehouse doorway; the alarm set for 8 o'clock the following morning.
Language: timepiece; time piece; less time; timeless; timetable; time table; time clock; time lock; on time; time on; for the time being; being for the time; timesaving; timeserving

- Vito Acconci

---

p. 15 - 16 : Vito Acconci, *A situation using streets and identifications* ; *A situation using streets, labels, buses* ; *A situation using streets, a clock, darkness, time lag*, réalisés à l'occasion de « Street Works II », New York, 1969. Reproduit dans *ibid.*, n. p







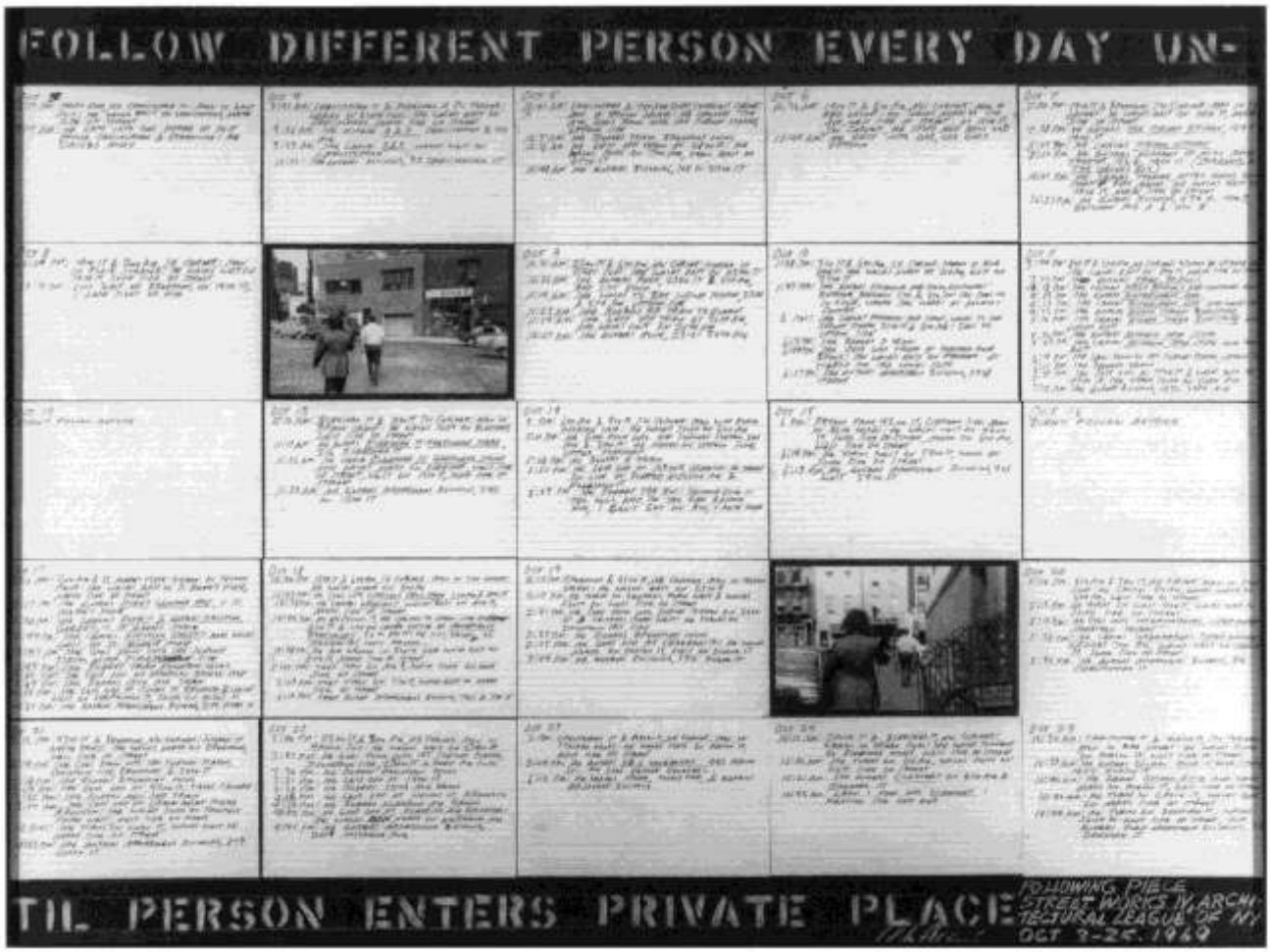


p. 17-18 : Vito Acconci, *The Following Piece*, realisé à l'occasion de « Street Works VI », New York, 1969. © Betsy Jackson.

Images envoyées par l'artiste.



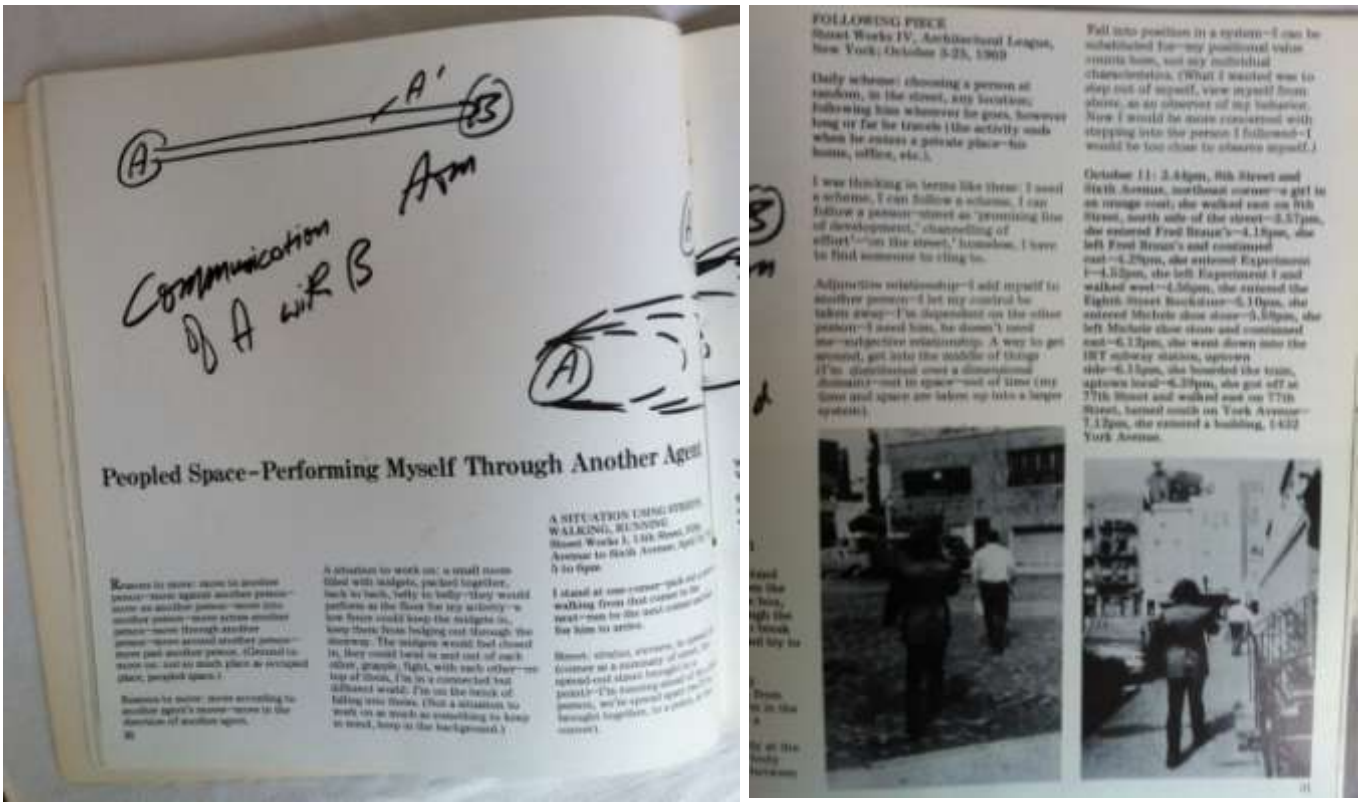
Vito Acconci, *The Following Piece*, réalisé à l'occasion de « Street Works VI », New York, 1969. Documentation 1969/2015. Image envoyée par l'artiste.



Vito Acconci, *The Following Piece*, New York, 1969, épreuves argentiques, craie et encre sur des fiches montées pour être assemblées sur panneau. 76x100.6cm. Conservé au MoMA. Photo tirée de [http://www.moma.org/collection/works/148165?locale=en], page consultée le 12 octobre 2014.



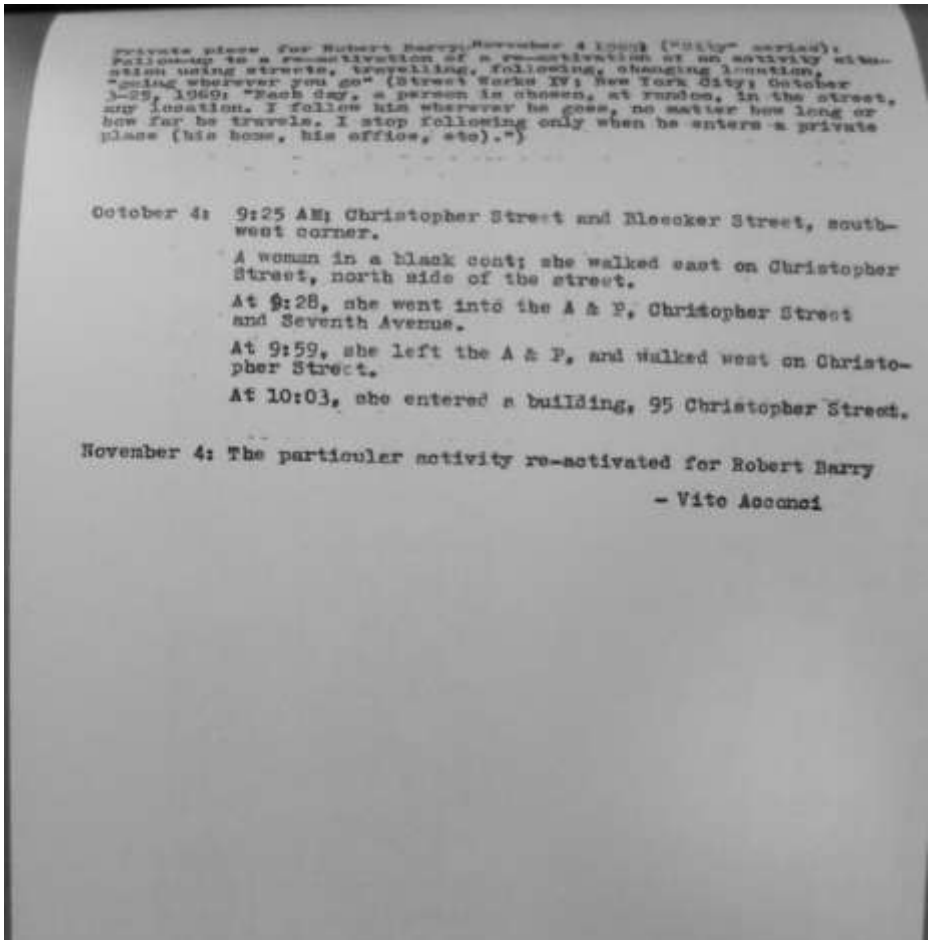
Vito Acconci, *Following Piece*, Metropolitan Museum of Arts, [http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/283737], page consultée le 12 octobre 2014.



Vito Acconci, *Avalanche*, n° 6, numéro spécial « Vito Acconci », automne 1972



Vito Acconci, *The Following Piece*, dans *Vito Acconci: Diary of a Body, 1969-1973*, Charta, Milan, New York, 2006, n. p.



Private piece for Robert Barry, November 4 1969 ("city" series).
Follow-up to a re-activation of an activity situation using streets, traveling, following, changing location, "going wherever you go" (Street Works IV; New York City; October 3-29, 1969: "Each day, a person is chosen, at random, in the street, any location. I follow him wherever he goes, no matter how long or how far he travels. I stop following only when he enters a private place (his home, his office, etc).")

October 4: 9:25 AM: Christopher Street and Bleecker Street, southwest corner.

A woman in a black coat; she walked east on Christopher Street, north side of the street.

At 9:28, she went into the A & P, Christopher Street and Seventh Avenue.

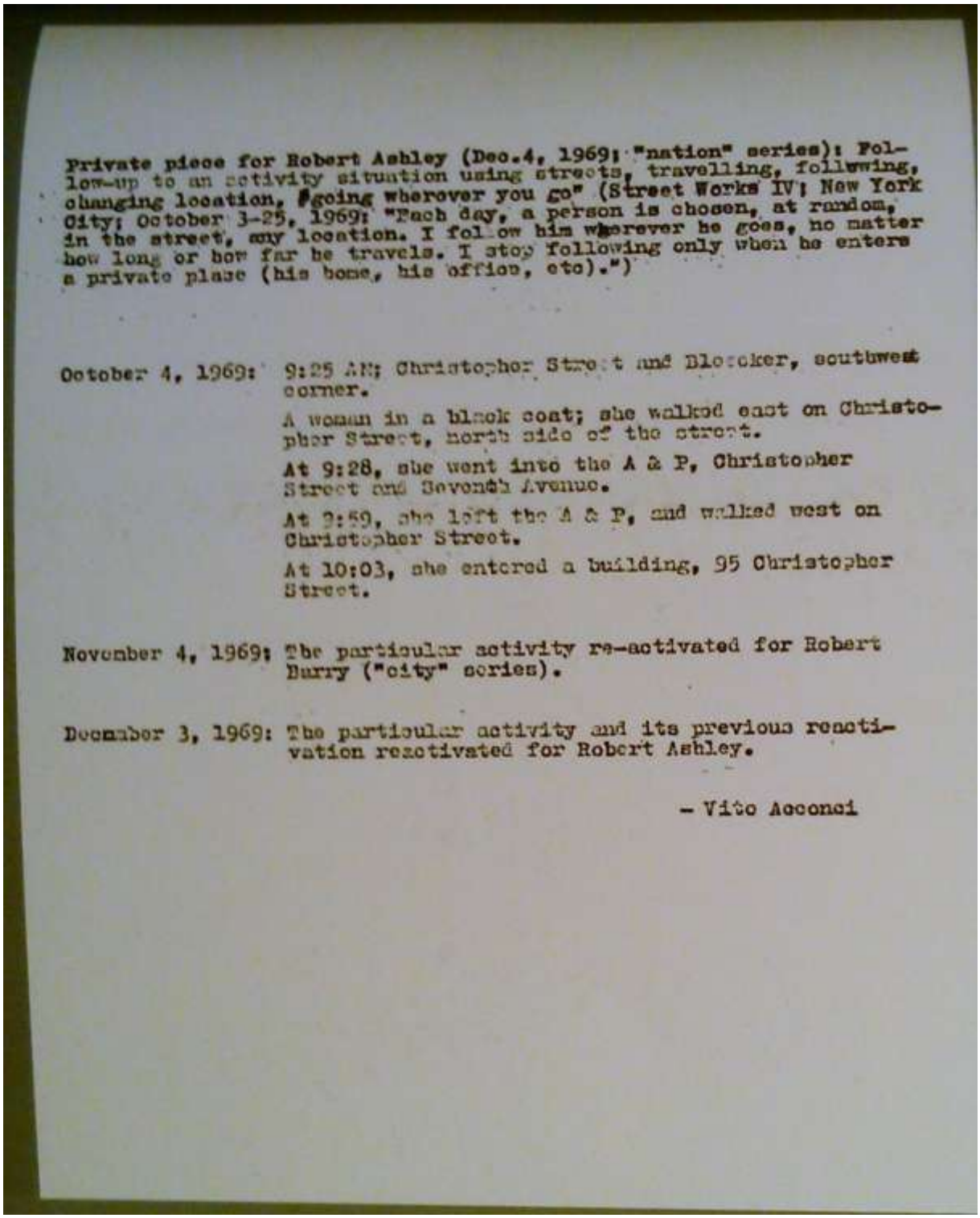
At 9:59, she left the A & P, and walked west on Christopher Street.

At 10:03, she entered a building, 95 Christopher Street.

November 4: The particular activity re-activated for Robert Barry

- Vito Acconci

Vito Acconci, *Private Piece for Robert Barry ("city" series)*, 1969, reproduit dans *ibid.*, n. p



Private piece for Robert Ashley (Dec.4, 1969: "nation" series): Follow-up to an activity situation using streets, travelling, following, changing location, "going wherever you go" (Street Works IV: New York City: October 3-25, 1969: "Each day, a person is chosen, at random, in the street, any location. I follow him wherever he goes, no matter how long or how far he travels. I stop following only when he enters a private place (his home, his office, etc).")

October 4, 1969: 9:25 AM: Christopher Street and Bleecker, southwest corner.

A woman in a black coat; she walked east on Christopher Street, north side of the street.

At 9:28, she went into the A & P, Christopher Street and Seventh Avenue.

At 9:59, she left the A & P, and walked west on Christopher Street.

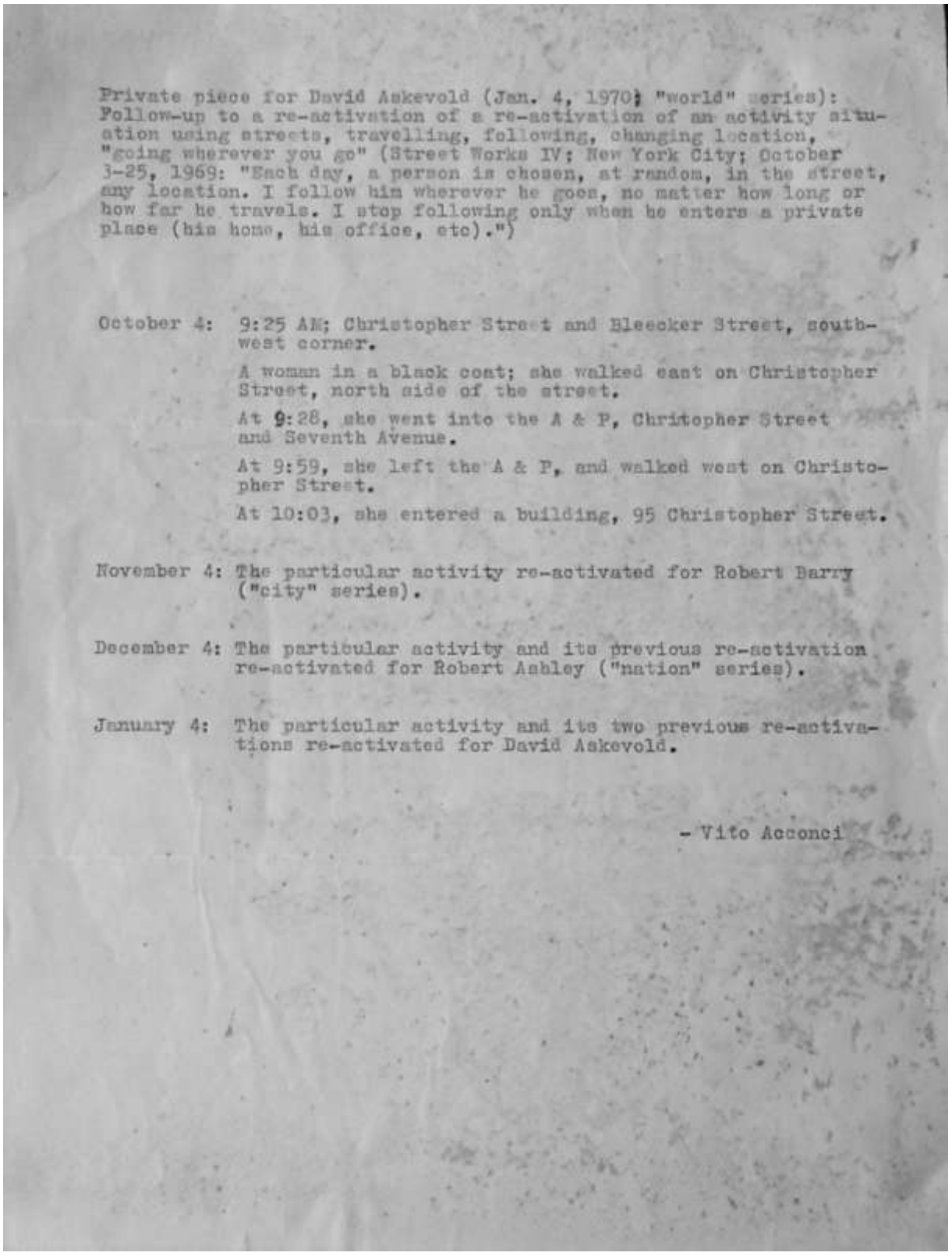
At 10:03, she entered a building, 95 Christopher Street.

November 4, 1969: The particular activity re-activated for Robert Barry ("city" series).

December 3, 1969: The particular activity and its previous reactivation reactivated for Robert Ashley.

- Vito Acconci

Vito Acconci, *Private Piece for Robert Ashley (“nation series”)*, 1970, reproduit dans *ibid*., *op. cit*., n. p.



Private piece for David Askevold (Jan. 4, 1970; "world" series): Follow-up to a re-activation of a re-activation of an activity situation using streets, travelling, following, changing location, "going wherever you go" (Street Works IV; New York City; October 3-25, 1969: "Each day, a person is chosen, at random, in the street, any location. I follow him wherever he goes, no matter how long or how far he travels. I stop following only when he enters a private place (his home, his office, etc).")

October 4: 9:25 AM; Christopher Street and Bleecker Street, southwest corner.

A woman in a black coat; she walked east on Christopher Street, north side of the street.

At 9:28, she went into the A & P, Christopher Street and Seventh Avenue.

At 9:59, she left the A & P, and walked west on Christopher Street.

At 10:03, she entered a building, 95 Christopher Street.

November 4: The particular activity re-activated for Robert Barry ("city" series).

December 4: The particular activity and its previous re-activation re-activated for Robert Ashley ("nation" series).

January 4: The particular activity and its two previous re-activations re-activated for David Askevold.

- Vito Acconci

Vito Acconci, *Private Piece for David Askevold ("world" series)*, 1970, conservé à la bibliothèque du Musée des Beaux-arts du Canada.



FOLLOWING: DAILY EPISODES

Oct 2
9:12 AM: in front of door, 103 Christopher St.
Man in gray suit: he walks west on Christopher, south side of street.
At 9:17 AM, he gets into car parked outside of post office, Christopher & Greenwich, and drives away.

Oct 4
9:15 AM: Christopher St. & Bleecker, SW corner.
Woman in black coat: she walks east on Christopher, north side of street.
At 9:39 AM, she goes into A&P, Christopher St. & 7th Ave.
At 9: 59 AM, she leaves A&P and walks west on Christopher.
At 10:03 AM, she enters building, 95 Christopher St.

Oct 5
10:27 AM: Christopher St. & 7th Ave. S., southwest corner.
Man in brown jacket: he crosses 7th and enters IRT subway station, uptown side.
At 10:31 AM, he gets on Broadway local.
At 10:38 AM, he gets off train, 28th St.; he walks south on 7th Ave., turns east on 27th St.
At 10:42 AM, he enters building, 103 W. 27th St.

Oct 6
10:38 AM: 14th St. & 6th Ave., northwest corner.
Man in red jacket: he walks north on 6th, west side of street.
At 10:38 AM, he stops at 15th St., southwest corner, and hails cab.
At 10:44 AM, he gets into cab.

Oct 7
7:26 AM: 14th St. & Broadway, southwest corner.
Man in tanjacket: he walks west on 14th, south side of street.
At 7:28 PM, he enters Italian Kitchen restaurant.
At 8:07 PM, he leaves Italian Kitchen.
At 8:10 PM, he enters Academy of Music movie theater, 126 E. 14th St., where Paranoia and The Oblong Box are playing.
At 10:05 PM, after seeing only parts of both movies, he leaves theater; he walks east on 14th St., north side of street.
At 10:21 PM, he enters building, 514 14th St., between Avenues A & B.

Oct 8
12:02 PM: 14th St. & 2nd Ave., southeast corner.
Man in black sweater: he walks west on 14th, south side of street.
At 12:10 PM, just west on Broadway, on 14th St., I lose sight of him.

Oct 9
10:27 AM: 23rd St. & 6th Ave., northwest corner.
Woman in grey coat: she walks east on 23rd St.
At 10:28 AM, she enters park, 23rd St. & 5th Ave., and sits down on bench.
At 11:14 AM, she walks to BMT subway station, 23rd St. & 5th Ave., uptown side.



At 11:22 AM, she boards D train to Queens.
At 11:54 AM, she gets off train at 21st Ave., and walks west on 10th Ave.
At 12:07 PM, she enters house, 23-01 30th Ave.

Oct 10
1:24 PM: 31st St. & 6th Ave., southeast corner.
Woman in blue dress: she walks north on 6th Ave., east on 31st St.
At 1:47 PM, she enters Franklin & Simon department store, employees' entrance, between 5th and 6th Ave.; she goes to first floor, where she works behind jewelry counter.
At 6 PM, she leaves Franklin & Simon, and walks west on 33th St.; at subway station, 33th St. & 6th Ave., she walks down and goes to uptown side, IND subway.
At 6:11 PM, she boards D train.
At 6:44 PM, she gets off train at Fordham Rd., in the Bronx; she walks east on Fordham, south on Tiebout Ave.
At 6:57 PM, she enters apartment building, 2428 Tiebout Ave.

Oct 11
1:44 PM: 8th St. & 6th Ave., northeast corner.
Woman in orange coat: she walks east on 8th St., north side of street.
At 3:57 PM, she enters Fred Braun's, leather store.
At 4:18 PM, she leaves Fred Braun's and continues east.
At 4:29 PM, she enters Experiment One, clothing store.
At 4:53 PM, she leaves Experiment One and walks west.
At 4:54 PM, she enters Eighth St. Bookstore.
At 5:15 PM, she leaves Eighth St. Bookstore and walks east.
At 5:26 PM, she enters Michele, shoe store.
At 5:59 PM, she leaves Michele and continues east.
At 6:12 PM, she goes down into IRT subway station, Astor Place, uptown side.
At 6:15 PM, she boards uptown local.
At 6:39 PM, she gets off train at 77th St, stop and walks east on 77th, turns south on York Ave.
At 7:11 PM, she enters building, 1432 York Ave.

Oct 12
I didn't follow anyone.

Oct 13
11:10 AM: Bleecker & 10th St., southwest corner.
Man in brown jacket: he walks south on Bleecker, west side of street.
At 11:17 AM, he enters Bleecker St. Hardware Store, 316 Bleecker St.
At 11:26 AM, he leaves Bleecker St. Hardware Store and walks north on Bleecker, west side of street, then west on 10th, south side of street.
At 11:32 AM, he enters apartment building, 240 W. 10th St.

Oct 14
1PM: 6th Ave. & 4th St., southwest corner.
Man with black attache case: he walks south on 6th Ave.
At 5:01 PM, he goes down into IND subway station, 6th Ave. & 3rd St.; he stands on uptown side, upper platform.
At 5:08 PM, he boards F train.



At 5:35 PM, he gets off at 168th St., Jamaica; he stands on line at bus stop, Hillside Ave. & Homelawn St.
At 5:50 PM, he boards Q4 bus; line is too long and I'm too far behind him -- I can't get on.

Oct 15
4PM: Bryant Park, 42nd St., library side.
Man in dungarees: he walks west on 42nd St., south side of street, then north on 5th Ave., west side of street.
At 6:14 PM, he turns west on 14th St., south side of street.
At 6:19 PM, he enters apartment building, 433 W. 14th St.

Oct 16
I didn't follow anyone.

Oct 17
1:13 PM: 2nd Ave. & St. Mark's Place.
Woman in yellow pants: she walks west on St. Mark's, north side of street.
At 1:19 PM, she enters Dita's Leather Shop, 12 St. Mark's Place.
At 1:28 PM, she leaves Dita's and enters Kristina Ouchi's, 7 St. Mark's place.
At 3:47 PM, she goes down into IRT subway station, Astor Place, downtown side.
At 3:49 PM, she boards downtown local.
At 3:55 PM, she gets off at Brooklyn Bridge stop.
At 3:59 PM, she boards Utica Ave. train.
At 4:17 PM, she gets off at Court St., Brooklyn, and walks west on Joralemon St., south on Hicks St.
At 4:25 PM, she enters apartment building, 272 Hicks St.

Oct 18
11:20 PM: 10th St. & 6th Ave., southeast corner.
Man in tan jacket: he walks south on 6th Ave.
At 11:23 PM, he goes into Whelan's Drug Store, 6th Ave. & 8th St.
At 11:38 PM, he leaves Whelan's and walks east on 8th St., north side of street.
At 11:40 PM, at McDougal St., he crosses to other side of 8th St. and sits on ledge outside of Paperback Bookesmith's, 10 W. 8th St.; he spends next few hours sitting there, looking around, talking to passer-by.
At 4:26 PM, he and woman in black cape walk east on 8th St., south side of street.
At 5:05 PM, they turn south on Ave. B, east side of street.
At 5:09 PM, they turn east on 5th St., north side of street.
At 5:12 PM, they enter apartment building, 725 E. 5th St.

Oct 19
2:15 PM: Broadway & 65th St., northeast corner.
Man in dublin jacket: he walks east on 65th St.
At 2:17 PM, he turns south on Central Park W., west side of street.
At 2:21 PM, he goes down into subway station, 60th St. & Central Park W., and stands on downtown IRT platform.
At 2:27 PM, he boards Broadway local.
At 2:55 PM, he gets off at Chambers St. and walks north on Hudson St., west on Duane St.
At 3:04 PM, he enters building, 193 Duane St.

Oct 20
7:10 PM: 6th Ave. & 26th St., northeast corner.
Man in black coat: he crosses 6th Ave. and walks north, west side of street.



At 5:13 PM, he turns west on W. 4th St., south side of street.
At 5:17 PM, he goes into International Dominoes, Christmas Square, and walks west on Christopher St., south side of street.
At 5:38 PM, he leaves International Dominoes, crosses 7th Ave., and walks west on Christopher St., south side of street.
At 5:42 PM, he enters apartment building, 59 Christopher St.

Oct 21
3:14 PM: 49th St. & Broadway, northwest corner.
Woman in white dress: she walks north on Broadway, west side of street.
At 3:14 PM, she goes down into IRT subway station, Broadway & 50th St., downtown side.
At 3:18 PM, she boards Broadway local.
At 3:19 PM, he gets off at 42nd St., Times Square.
At 3:22 PM, she boards New Lots Ave. train.
At 3:57 PM, she gets off at Grand Army Plaza, Brooklyn, and walks south on Prospect park West, west side of street.
At 4PM, she turns west on Union St., north side of street.
At 4:03 PM, she enters apartment building, 878 Union St.

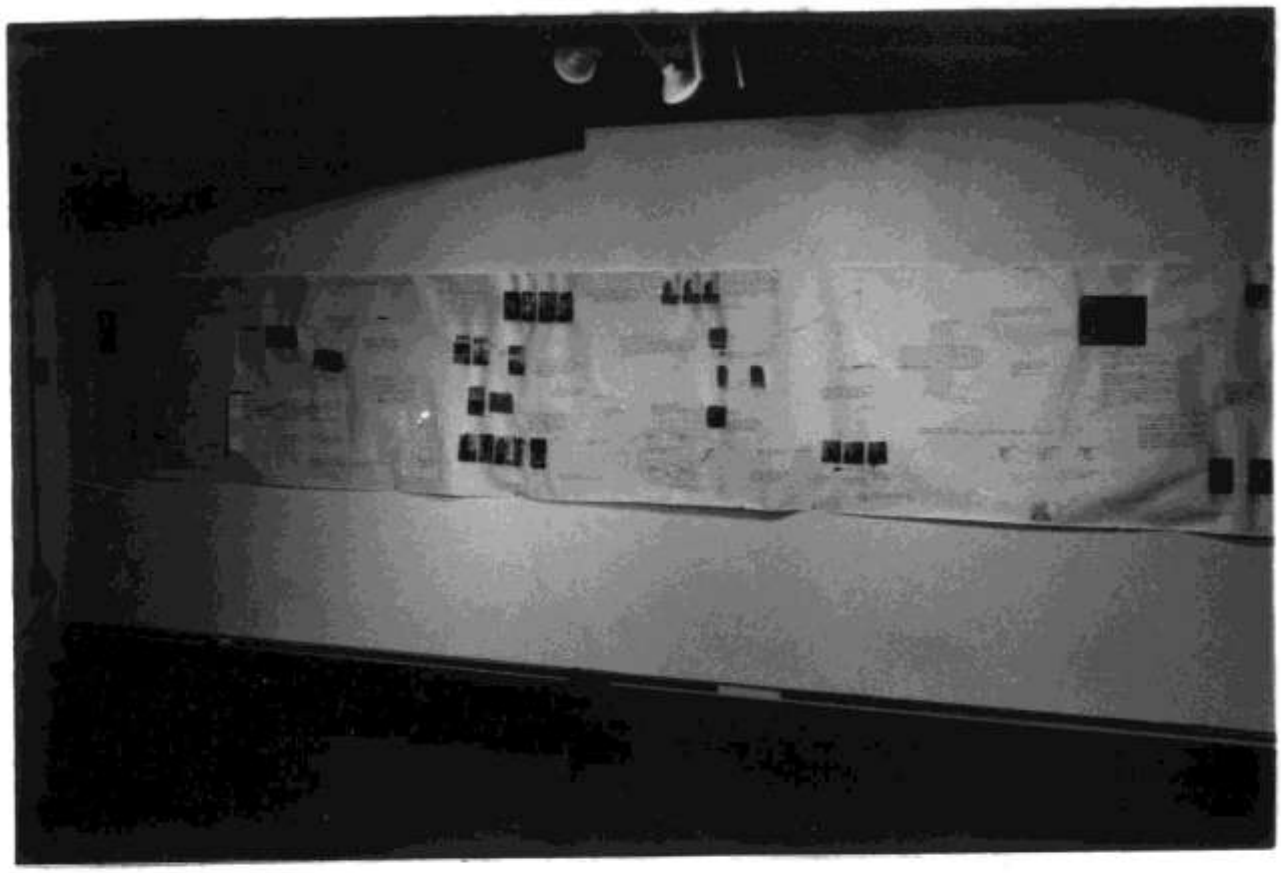
Oct 22
3:10 PM: 23rd St. & 3rd Ave., northeast corner.
Man in brown suit: he walks west on 23rd St.
At 3:25 PM, he goes down into IRT subway station, 23rd St. & Park Ave. S., downtown side.
At 3:30 PM, he boards downtown local.
At 3:31 PM, he gets off at 14th St.
At 3:35 PM, he boards Utica Ave. train.
At 4:16 PM, he gets off at Nevins St., Brooklyn.
At 4:22 PM, he boards Flatbush Ave. train.
At 4:42 PM, he gets off at Flatbush Ave., Brooklyn, and walks north on Nostrand Ave.
At 4:45 PM, he enters apartment building, 2319 Nostrand Ave.

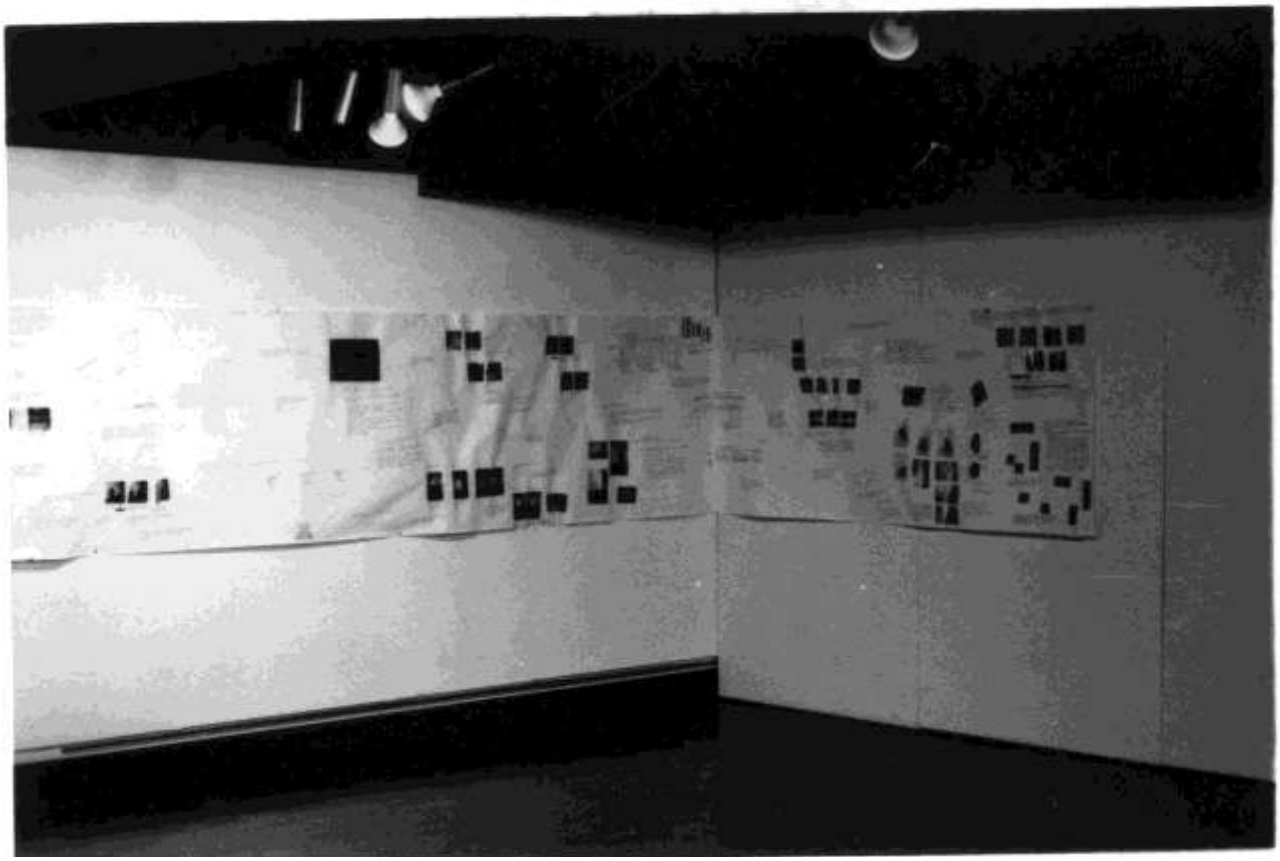
Oct 23
3 PM: Christopher St. & Hudson, northeast corner.
Man in striped pants: he walks south on Hudson St., east side of street.
At 3:04 PM, he enters J & L Locksmith's, 442 Hudson St.; he goes behind counter and spends next few hours there.
At 6:13 PM, he leaves store, locks it, and enters adjacent building.

Oct 24
10:15 AM: Grove St. & Bleecker St., northeast corner.
Woman in green coat: she walks southeast on Bleecker St., west side of street.
At 10:21 AM, she enters Dry-cleaner's on 8th Ave. & Bowling St.
At 10:45 AM, when I look into Dry-cleaners, I discover I've lost her.

Oct 25
10:28 AM: Christopher St. & Hudson, southwest corner.
Man in blue jacket: he walks south on Hudson St., west side of street.
At 10:34 PM, he enters Golden Rule liquor store, 457 Hudson St.
At 10:40 AM, he leaves Golden Rule and walks north on Hudson St., east side of street.
At 10:42 AM, he turns east on Grove St., north side of street.
At 10:44 AM, he turns south on Bedford St., west side of street, and enters first apartment building, 94 Bedford St.

Vito Acconci, *Following Piece, Daily episodes*, 1969 , reporduits dans *Vito Acconci: Diary of a Body, 1969-1973*, *op. cit*., n. p.



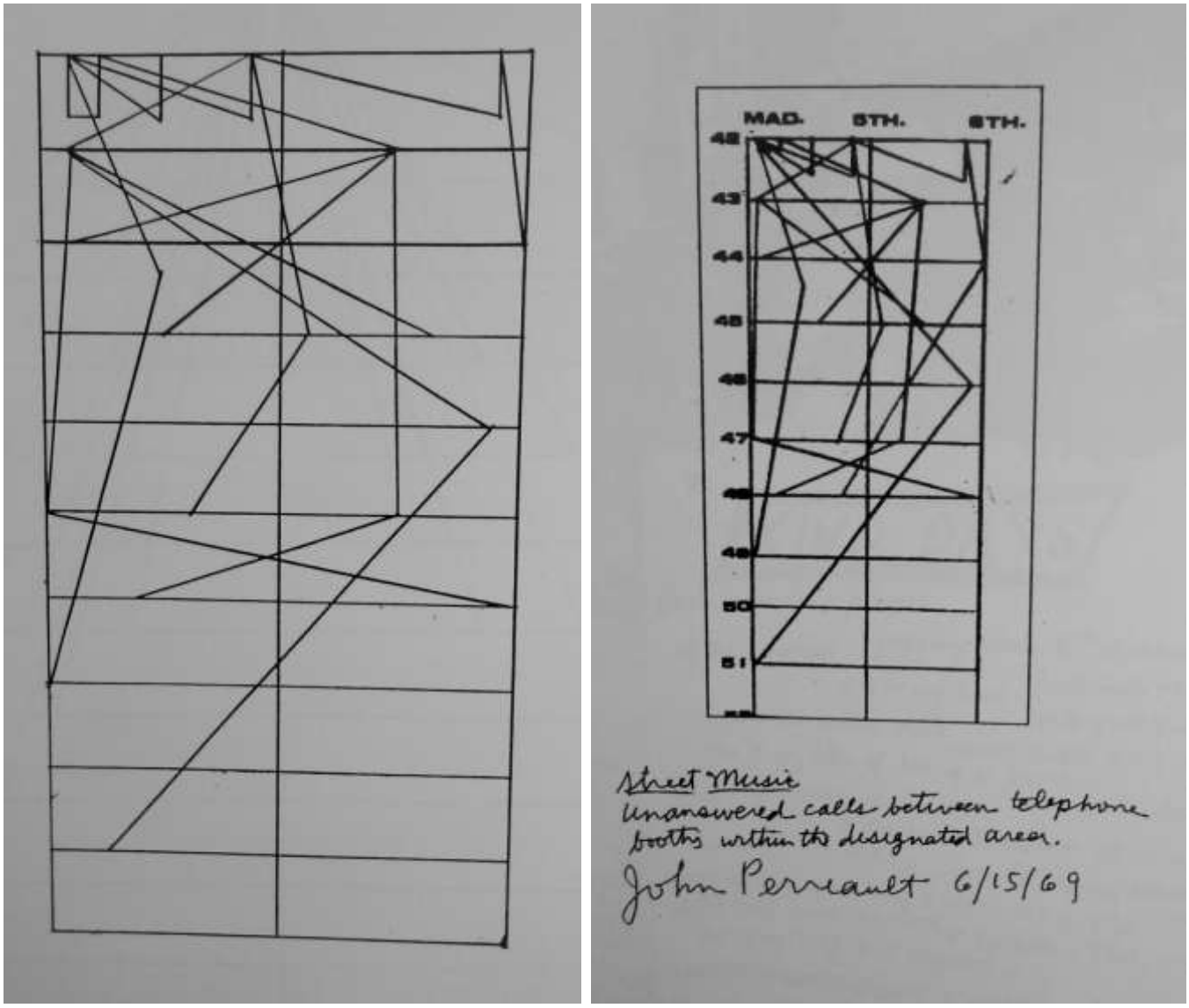


Vue de l'exposition *Accessibilities*, à la Nova Scotia College of Art and Design d'Halifa. Images envoyées par l'artiste.

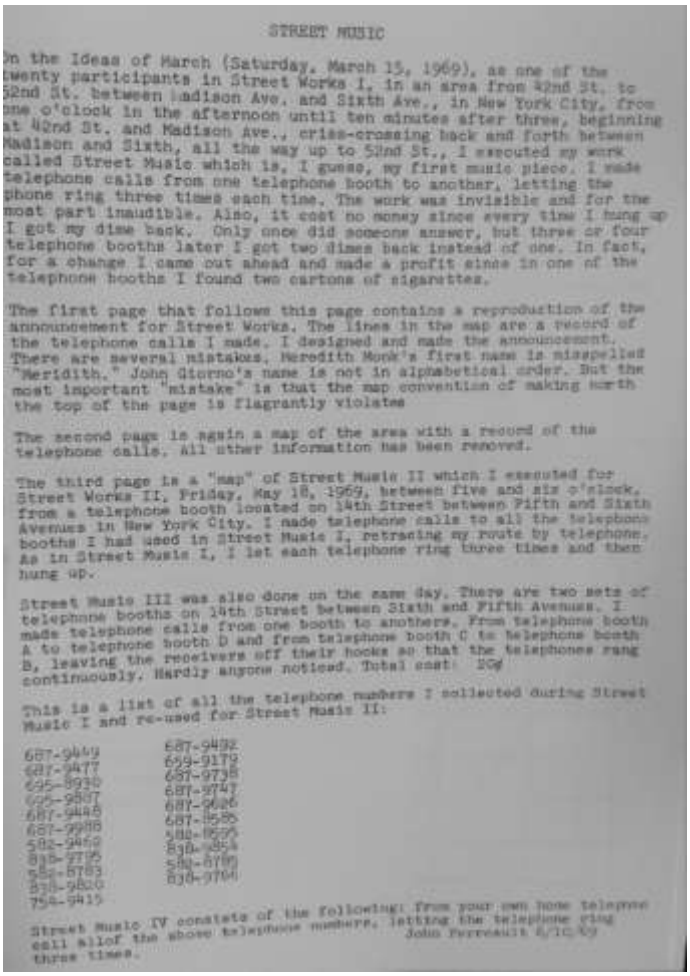


Vito Acconci, *Untitled (project for Pier)*, New York, 1971. Images reproduites dans *Vito Acconci: Diary of a Body, 1969-1973*, *op. cit.*, n. p.

JOHN PERREAULT



John Perreault, *Street Music*, réalisé à l'occasion de « Street Works I », New York, 1969. reproduit dans *In Plain Sight*, *op. cit*., n. p.



STREET MUSIC

On the Ideas of March (Saturday, March 15, 1969), as one of the twenty participants in Street Works I, in an area from 42nd St. to 52nd St. between Madison Ave. and Sixth Ave., in New York City, from one o'clock in the afternoon until ten minutes after three, beginning at 42nd St. and Madison Ave., criss-crossing back and forth between Madison and Sixth, all the way up to 52nd St., I executed my work called Street Music which is, I guess, my first music piece. I made telephone calls from one telephone booth to another, letting the phone ring three times each time. The work was invisible and for the most part inaudible. Also, it cost no money since every time I hung up I got my dime back. Only once did someone answer, but three or four telephone booths later I got two dimes back instead of one. In fact, for a change I came out ahead and made a profit since in one of the telephone booths I found two cartons of cigarettes.

The first page that follows this page contains a reproduction of the announcement for Street Works. The lines in the map are a record of the telephone calls I made. I designed and made the announcement. There are several mistakes. Meredith Monk's first name is misspelled "Meridith." John Giorno's name is not in alphabetical order. But the most important "mistake" is that the map convention of making north the top of the page is flagrantly violated

The second page is again a map of the area with a record of the telephone calls. All other information has been removed.

The third page is a "map" of Street Music II which I executed for Street Works II, Friday, May 16, 1969, between five and six o'clock, from a telephone booth located on 14th Street between Fifth and Sixth Avenues in New York City. I made telephone calls to all the telephone booths I had used in Street Music I, retracing my route by telephone. As in Street Music I, I let each telephone ring three times and then hung up.

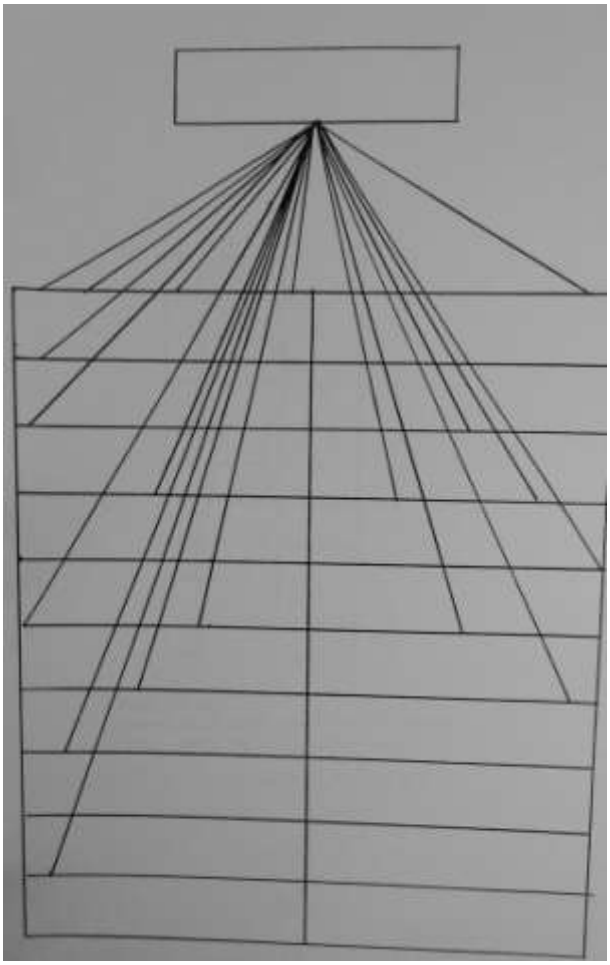
Street Music III was also done on the same day. There are two sets of telephone booths on 14th Street between Sixth and Fifth Avenues. I made telephone calls from one booth to another. From telephone booth A to telephone booth D and from telephone booth C to telephone booth B, leaving the receivers off their hooks so that the telephones rang continuously. Hardly anyone noticed. Total cost: 20¢

This is a list of all the telephone numbers I collected during Street Music I and re-used for Street Music II:

687-9449 687-9492
687-9477 659-9179
695-8930 687-9738
695-9807 687-9747
687-9448 687-9626
687-9988 687-8585
582-9469 582-8595
838-2725 838-9854
582-8783 582-8780
838-9800 838-9764
754-9415

Street Music IV consists of the following: From your own home telephone call all of the above telephone numbers, letting the telephone ring three times.
John Perreault 5/16/69

John Perreault, *Street Music*, réalisé à l'occasion de « Street Works I et II », New York, 1969. Reproduit dans *ibid*., n. p.



John Perreault, *Street Music*, réalisé à l'occasion de « Street Works II », reproduit dans *ibid*., n. p.



John Perreault, *Alphabetical T-shirts*, réalisé à l'occasion de « Street Works IV », New York, 1969., New York, 1969. Photo reproduite dan *ibid*., n. p.

MARJORIE STRIDER



"Frameworks, Architectural League."

that was more structured and cooler than Happenings. Strider suggested the term performances certain critics took it up and the term has lasted. I myself was a member of that group of artists and poets, and was one of the critics who began using the term. I believe that her installations, Streetworks, and performances—were very important in terms of these "new" genres. They are also important in terms of understanding her gallery art, her object art of the '70s and the present.

Although Strider was successful within the art world, she became dissatisfied with the gallery audience. Success in New York's art world was what she had been working for all her life, but she began to realize that she was not reaching enough people. New York City is a tiny part of the world and only a small part of the population goes to the art galleries. She wanted to reach a wider audience; she

Marjorie Strider

Marjorie Strider, *Frameworks*, réalisé à l'occasion de « Street Works IV », New York, 1969, photo reproduite dans *ibid*., n. p.



Artists, 'Doing Thing,' Do Streets

The New York Times (by Robert Walker)

A Fifth Avenue pedestrian examines picture frame placed on a tree by the artists' group at the corner of 45th Street.

About 20 artists "did their thing" on the streets of midtown Manhattan over the weekend to call strollers' attention to their environment.

For 24 hours beginning at midnight Saturday, the informal group ("we really don't know how many are involved," said one organizer), left messages on sidewalks, hung picture frames on fireplugs and telephone booths and pasted plain black labels on anything handy.

"We're not celebrating anything really," said Miss Marjorie Strider, one of the organizers and a sculptor. "I guess the idea of the whole thing is to make people look at their environment."

Their activities included painting a line on the streets of an area bounded by 42d and 52d Streets and Sixth and Madison Avenues, handing out bills saying, "Look at the color yellow," and scrawling "See" and "Look" in chalk on the sidewalks.

Miss Strider said, for instance she hoped the more than 30 empty picture frames she hung in the area would call strollers' attention to whatever they saw framed.

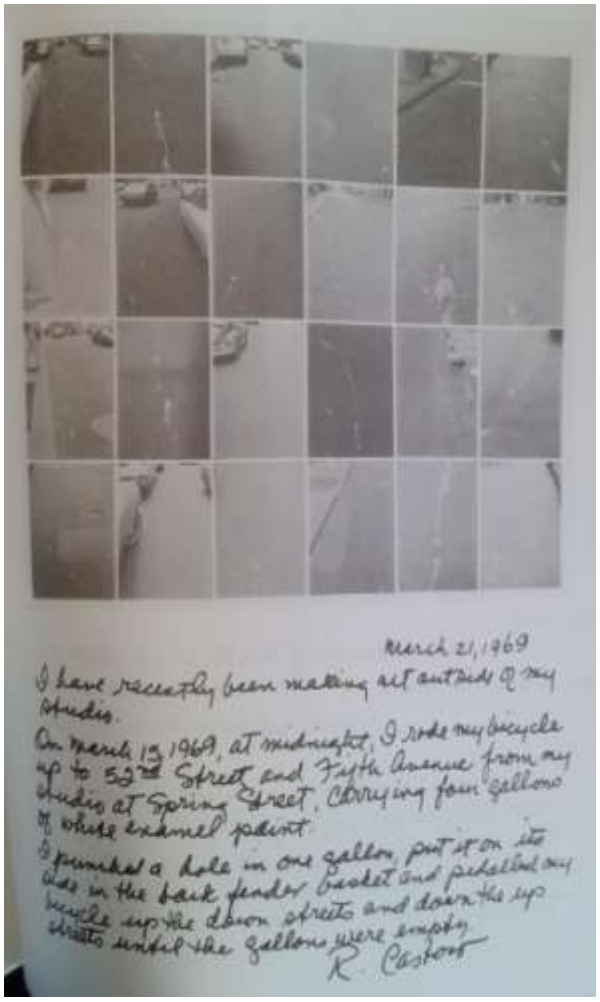
But apparently many were like Bernie Roberts, who, happening upon one of Miss Strider's frames on a phone booth at the Avenue of the Americas and 45th Street, saw only a free picture frame.

He took it home for his wife to use on a new tapestry.

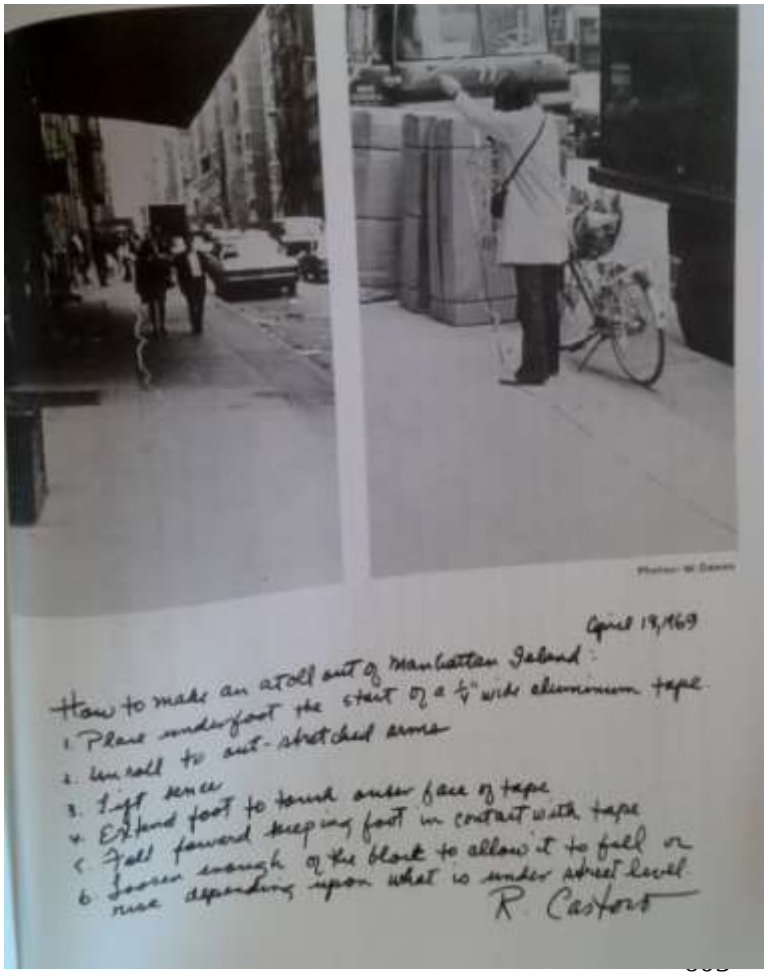
"You'd be amazed what you'll find in the streets nowadays," he told an onlooker as he walked off.

Marjorie Strider, *Frameworks*, réalisé à l'occasion de « Street Works I », New York, 1969, photographie parue dans *The New York Times*, reproduite dans *ibid*., n. p

ROSEMARIE CASTORO



Rosemarie Castoro, *sans titre*, New York, 1969, réalisé à l'occasion de « Street Works I », image tirée de *0 to 9*, *op. cit.*, n. p.



Rosemarie Castoro, *sans titre*, New York, 1969, réalisé à l'occasion de « Street Works II », image tirée de *0 to 9*, *op. cit.*, n. p.

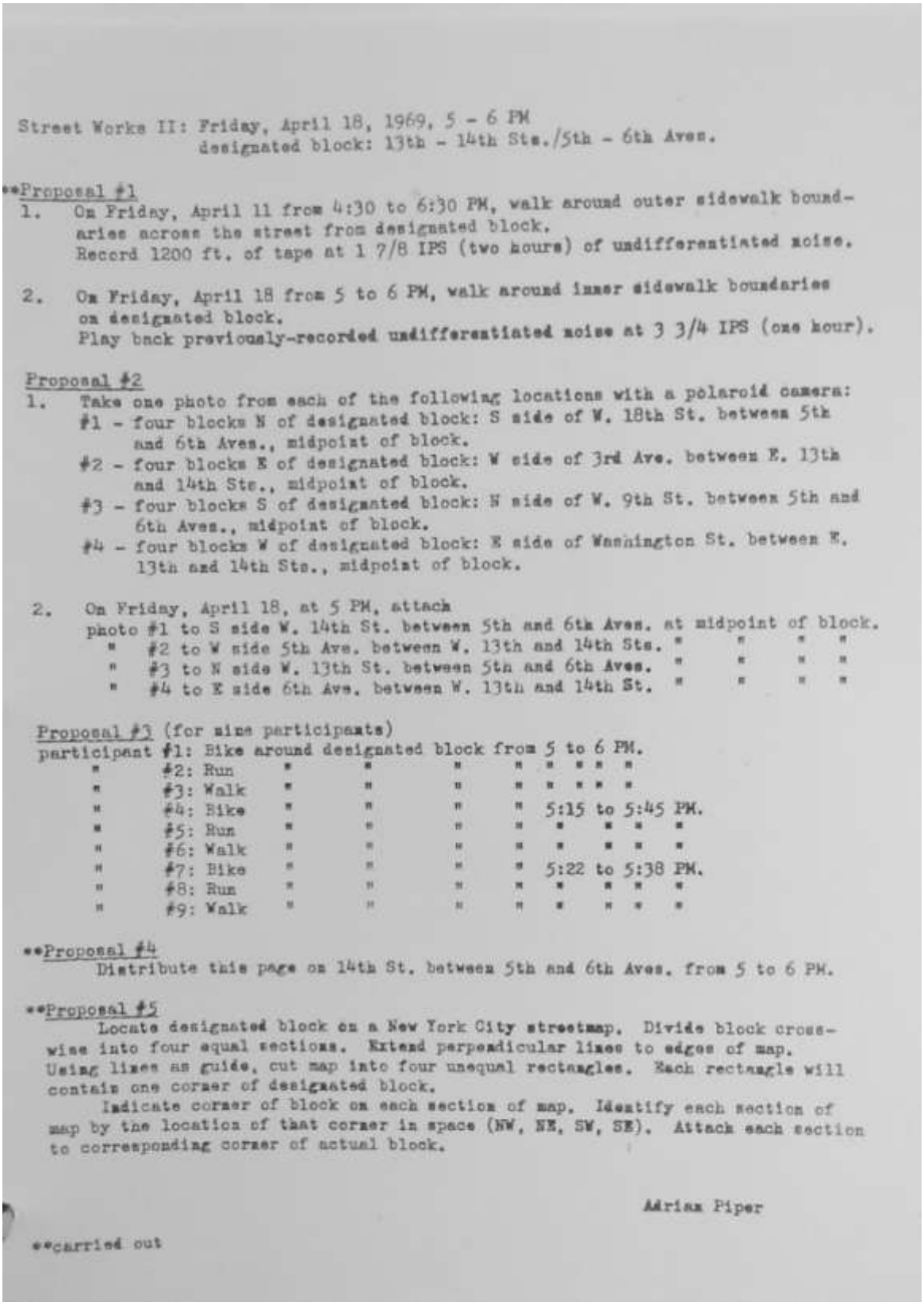
SCOTT BURTON



Scott Burton habillé en femme. Réalisé à l'occasion de « Street Works I », New York, 1969. Photographie reproduite dans *ibid*., n. p.



Hannah Weiner, Scott Burton, Marjorie Strider, Vito Acconci, Bernadette Mayer, Scott Burton, Eduardo Costa, John Perreault, autour de 1970, [http://www.belmarlab.org/plainsight.php], page consultée le 3 février 2016.



Street Works II: Friday, April 18, 1969, 5 - 6 PM
designated block: 13th - 14th Sts./5th - 6th Aves.

**Proposal #1
1. On Friday, April 11 from 4:30 to 6:30 PM, walk around outer sidewalk boundaries across the street from designated block.
Record 1200 ft. of tape at 1 7/8 IPS (two hours) of undifferentiated noise.

2. On Friday, April 18 from 5 to 6 PM, walk around inner sidewalk boundaries on designated block.
Play back previously-recorded undifferentiated noise at 3 3/4 IPS (one hour).

Proposal #2
1. Take one photo from each of the following locations with a polaroid camera:
#1 - four blocks N of designated block: S side of W. 18th St. between 5th and 6th Aves., midpoint of block.
#2 - four blocks E of designated block: W side of 3rd Ave. between E. 13th and 14th Sts., midpoint of block.
#3 - four blocks S of designated block: N side of W. 9th St. between 5th and 6th Aves., midpoint of block.
#4 - four blocks W of designated block: E side of Washington St. between E. 13th and 14th Sts., midpoint of block.

2. On Friday, April 18, at 5 PM, attach
photo #1 to S side W. 14th St. between 5th and 6th Aves. at midpoint of block.
" #2 to W side 5th Ave. between W. 13th and 14th Sts. " " " "
" #3 to N side W. 13th St. between 5th and 6th Aves. " " " "
" #4 to E side 6th Ave. between W. 13th and 14th St. " " " "

Proposal #3 (for nine participants)
participant #1: Bike around designated block from 5 to 6 PM.
" #2: Run " " " " " " " " "
" #3: Walk " " " " " " " " "
" #4: Bike " " " " 5:15 to 5:45 PM.
" #5: Run " " " " " " " "
" #6: Walk " " " " " " " "
" #7: Bike " " " " 5:22 to 5:38 PM.
" #8: Run " " " " " " " "
" #9: Walk " " " " " " " "

**Proposal #4
Distribute this page on 14th St. between 5th and 6th Aves. from 5 to 6 PM.

**Proposal #5
Locate designated block on a New York City streetmap. Divide block crosswise into four equal sections. Extend perpendicular lines to edges of map. Using lines as guide, cut map into four unequal rectangles. Each rectangle will contain one corner of designated block.
Indicate corner of block on each section of map. Identify each section of map by the location of that corner in space (NW, NE, SW, SE). Attach each section to corresponding corner of actual block.

Adrian Piper

**carried out

Adrian Piper, *Proposal # 1, #2, #3*, reproduit dans *In Plain Sight, op. cit.*, n. p. Réalisé à l'occasion de « Street Works II », New York, 1969.



Adrian Piper, *Streettracks I-II*, realisés à l'occasion de Street Works II), New York, 1969. Images tirées du site Interet de l'artiste [http://www.adrianpiper.com/vs/sound_streetwork.shtml], page consultée le 20 février 2015. Le son peut y être écouté également.





Adrian Piper, *Catalysis III*, 1970, New York. Images tirées de [http://www.global-activism.de/directory/adrian-piper], page consultée le 20 février 2015.



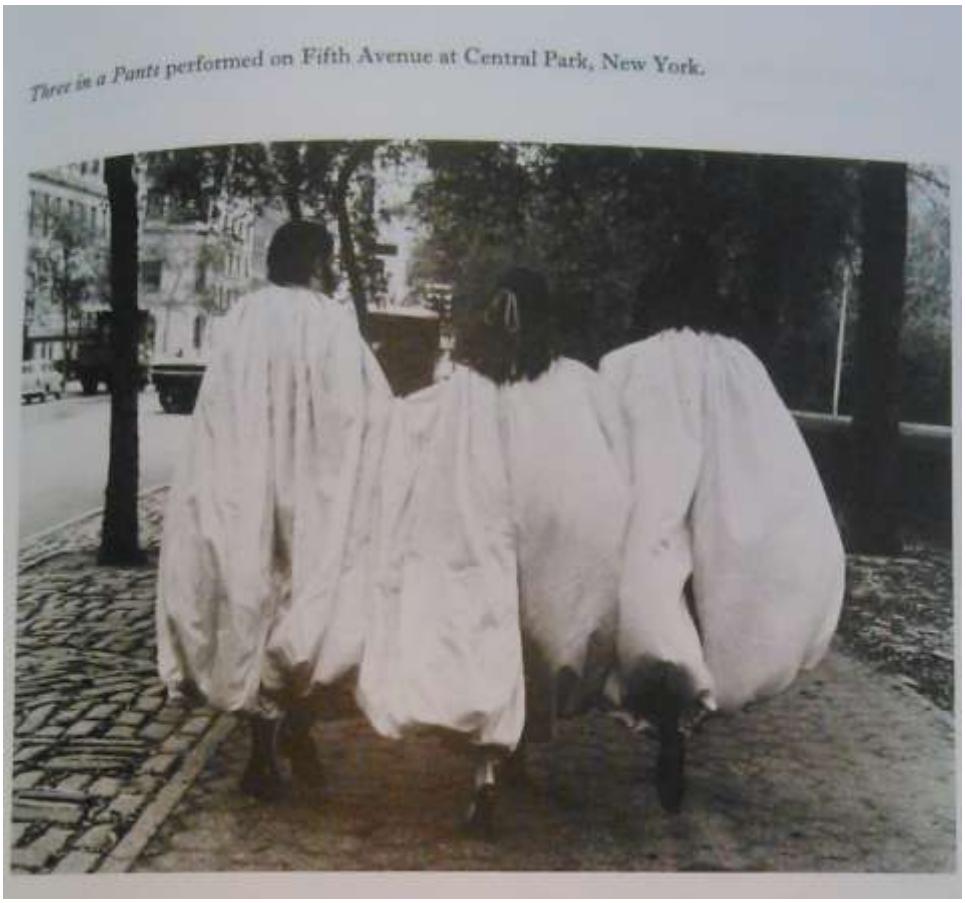




Adrian Piper, *Catalysis III*, 1970, New York. Images tirées de [http://foundation.generali.at/en/collection/artist/piper-adrian/artwork/catalysis-iv-5.html#.VvlELuKLRpg], page consultée le 20 février 2015.

Légende de la fondation : Documentation de performance, 5 photographies noir et blanc, tirages argentiques de 1998, 40.6 x 40.6 cm

JAMES LEE BYERS

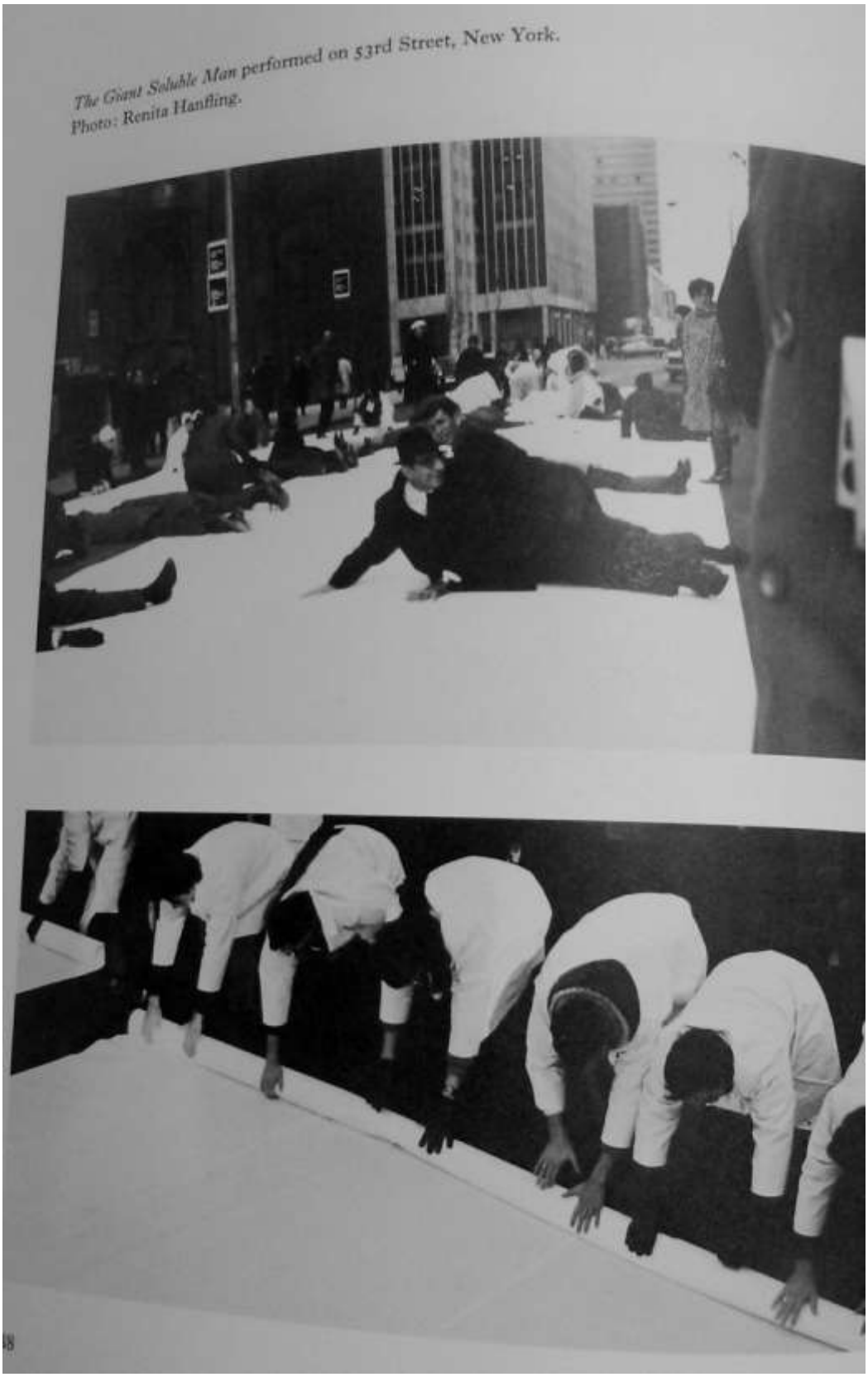


James Lee Byers, *Three in a pants*, New York, 1965. Images tirées de *The perfect thought, works by James Lee Byars,* catalogue d'exposition (University Art Museum, Berkeley, 1990) University of California, Berkeley, 1990, p. 87.



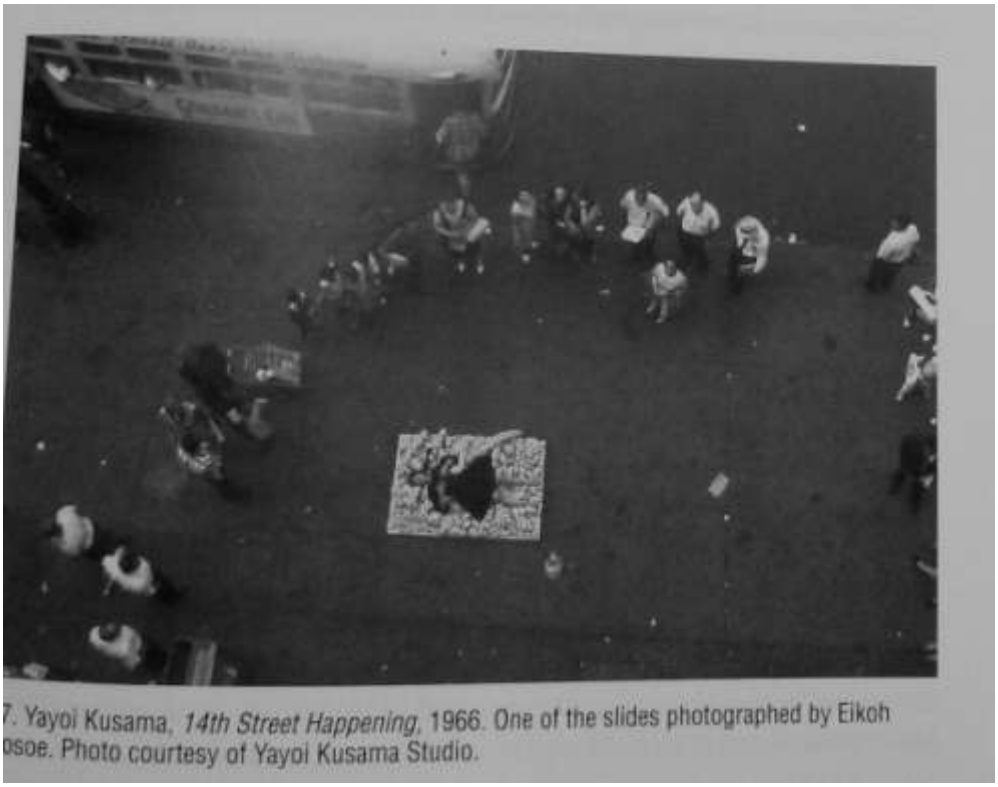
James Lee Byers, *Dressed for 500*, New York, 1968, images tirées de *ibid.*



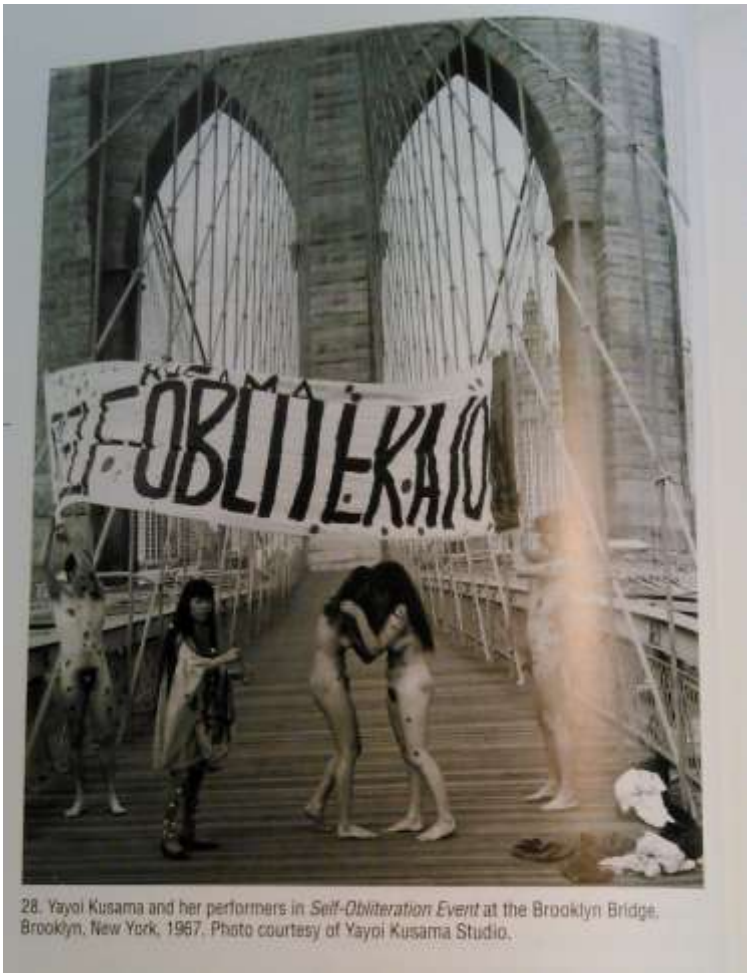


Pages 36-37 : James Lee Byers, *The Giant Soluble Man*, New York, 1967. Images tirées de *The perfect thought, works by James Lee Byars,* catalogue d'exposition (University Art Museum, Berkeley, 1990) University of California, Berkeley, 1990, p. 88-89.

YAYOI KUSAMA



Yayoi Kusama, *14th Street Happening*, 1966. Photo tirée de YOSHIMOTO, Midori, *Into Performance, Japenese Women Artists in New York*, Rutger University Press, New Brunswic, 2005, p. 69.



Yayoi Kusama, *Self-Obliteration Event*, 1967. Photo tirée de *ibid*, p. 74.

BEN VAUTIER


Geste : hurler
Attention
Ben hurle 2 m ce soir à 18h.33
Description : J'avais décidé pour attirer de la clientèle au magasin de hurler 2 minutes tous les soirs à 18h'33
Date de réalisation : 1959
Ben


Geste : Coups de pieds
description : j'ai entrepris une série de gestes : donné des coups de pieds parfois avec une chaussure spéciale, j'ai peint parfois pieds nus. Je désirerais maintenant
Date de realisation 1961
Ben


Geste : attendre
Description :
j'ai attendu le car durant 18 minutes rue Hôtel des postes à Nice
Date de Réalisation
Ben


geste: soulever un objet
description : décider que l'intention artistique soit de soulever un objet quelconque et réaliser le geste
Ben


Geste : Se coucher dans la rue


Geste : marcher
Description : Lors du Festival nouveau art dans le cadre de mes "efforts" j'ai marché de nice a cros de cagnes
Date de realisation : 1969







Pages 39-40 : Ben Vautier, Série de « *Gestes* », 1959-1972, images tirées de *« Gestes »*, éd. Bischofberger, Zürich, 1973, n. p.

Panneaux acrylique et photographies de 75 x 75 cm, réalisés entre 1971 et 1973.

REGARDER LE CIEL

1ERE DATE DE REALISATION : 1963

DESCRIPTION : J'ai regardé le ciel 15 minutes devant mon magasin à Nice 1963 (Dans le cadre de mon théâtre de comportement)

LIEU : Promenade des Anglais-Nice



Ben Vautier, Regarder le ciel, 1963. Image tirée de [http://performance-art.fr/fr/performance/hurler], consultée 28 mars 2016.



Ben Vautier, *Regardez moi cela suffit*, 1963. Image tirée de *ibid*.

PILVI TAKALA

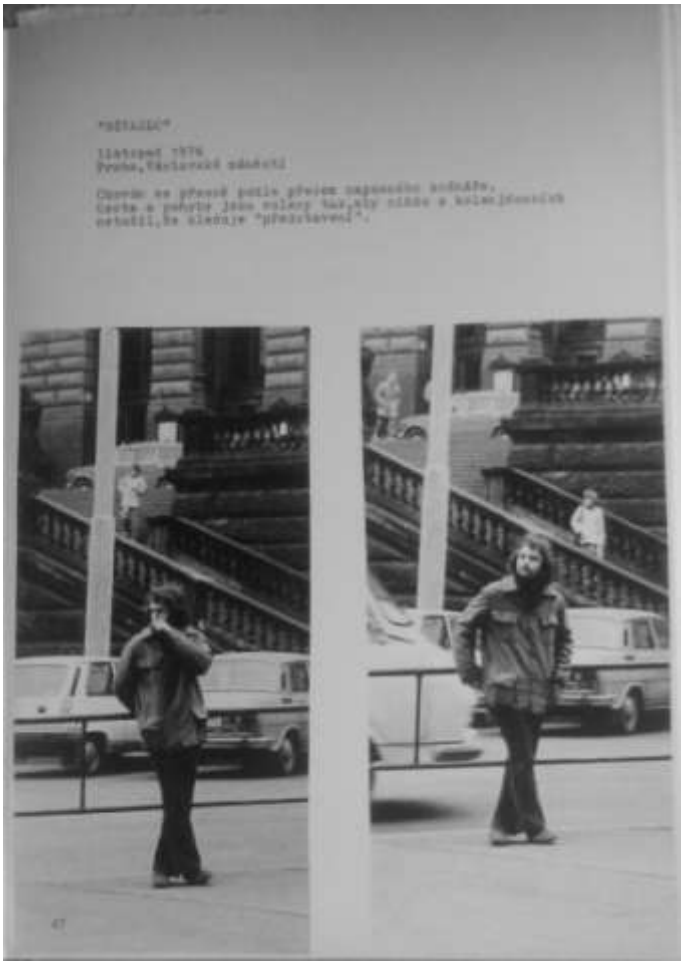


Pilvi Takala, *Bag Lady*, Berlin, 2006. Image de la performance tirée du site Internet de l'artiste [http://www.pilvitakala.com/bagladyperf01.html], page consultée le 7 décembre 2015.



Pilvi Takala, *Bag Lady Book*, 2007. Image tirées de *ibid*..

JIŘÌ KOVANDA





Jiří Kovanda, *Divadlo*, 1976. Images reproduites dans *Jiří Kovanda*, JRP|Ringier, Prague, Zurich, p. 47.



Jiří Kovanda, *Kontakt*, Prague, 1977. Image tirée de *ibid*., p. 39.



Jiří Kovanda, *x x x*, Prague, 1976. Image tirée de *ibid*., p. 40.



Jiří Kovanda,, *x x x*, Prague, 1977. Image tirée de *ibid*., p. 40.



Jiří Kovanda, *x x x*, Prague, 1978. Image tirée de *ibid*., p. 40.



Jiří Kovanda, *I hide*, Prague, 1977. Image tirée de *ibid*., p. 38.



Vues de l'exposition à laquelle participe Kovanda, Varsovie, galerie Mospan, 1977, [//galeriamospan.blogspot.fr/], page consultée le 6 avril 2015.

MILÁN KNÍŽAK







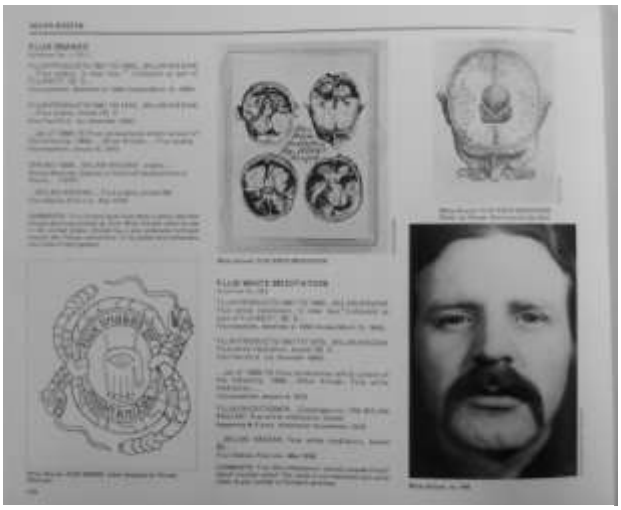




Milán Knížak, *Manifestation d'un seul*, Prague, 1964. Images tirées de la page Internet de l'artiste, [http://www.milanknizak.com/192-akce/219-demonstrace/], page consultée le 3mai 2015



Photo du groupe Aktual, tirée du site [http://www.ceskatelevize.cz/porady/10419676635-fenomen-underground/412235100221008-aktual/], page consultée le 5 avril 2015.



Page dédiée à Milan Knižác, dans HENDRICKS, Jon, *Fluxus Codex*, éd. Harry N. Abrams Inc., New York, 1988, p. 298.



Fluxconcert à Prague, 13 octobre 1966. Milan Knižác, Alison Knwoles, Dick Higgins, Ben Vautier, Gorge Maciunas. Image tirée de *Fluxus East: Fluxus, Networks in Central Eastern Europe*, catalogue d'exposition (Budapest, Lumú, 2008), Ludwig Múseum, Budapest, 2008, n. p.



Jeff Berner et Ben Vautier au Festival Fluxus à Prague, 1966. Image tirée de MORGANOVÁ, Pavlína, *Czech Action Art, Happenings, Actions, Events, Land Art, Body Art and Performance Art behind the iron Curtain*, trad. D. Morgan, Karolinum, Prague, 2014, p. 67.

KAREL MILER



Karel Miler, *Schody*, 1974. Image tirée de *Corps et traces dans la création tchèque, 1962-2002*, catalogue d'exposition (Nancy, Musée des Beaux-arts, 2002), Hazan, Paris, 2002, p. 46.





Karel Miler, *Sledování*, 1973. Images tirées de [http://www.artlist.cz/en/works/watching-103425/], page consultée le 5 janvier 2016.

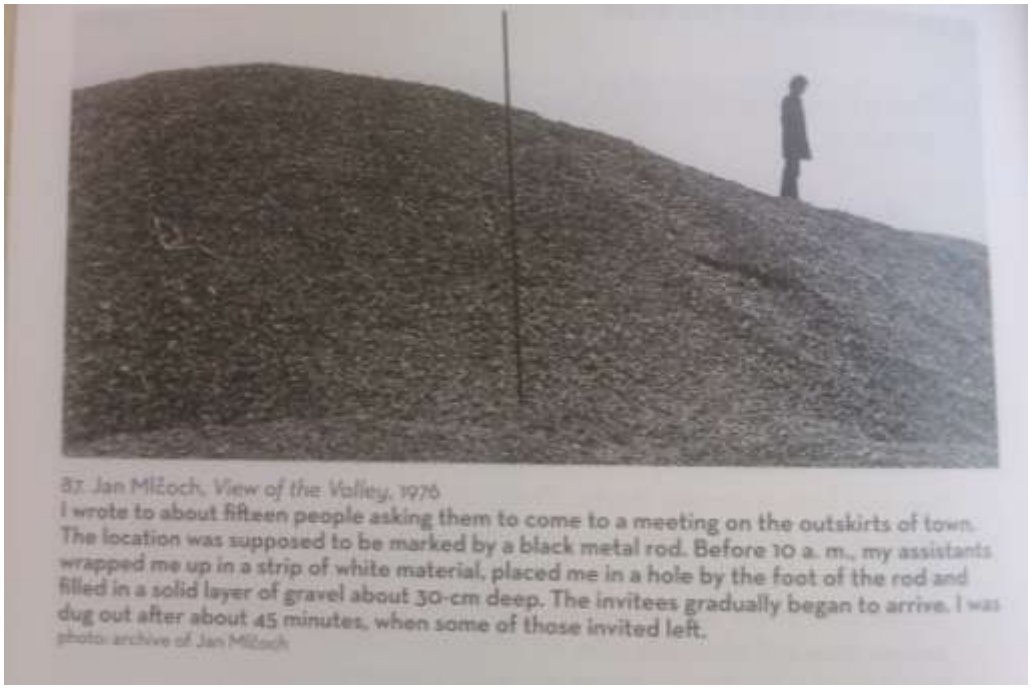


Karel Miler, de la série *Mriz*, 1974. Image tirée [http://meonline.hu/en/magyar-epitomuveszet-hirek/of-parameters/], page consultée le 6 janvier 2016.



Karel Miler, *Plus près des nuages*, 1977. Image tirée de MORGANOVÁ, Pavlína, *Czech Action Art* (…), *op. cit.*, trad. D. Morgan, Karolinum, Prague, 2014, p. 160.

JAN MLČOCH



Jan Mlčoch, *View on the Valley*, 1976. Image tirée de *ibid*., p. 160.



Jan Mlčoch, *Suspension*, 1974. Image tirée de *ibid*.

PETR ŠTEMBERA



Petr Štembera, *Boots lacing up*, 1972. Photo tirée de [http://www.hundertmark-gallery.com/203.0.html], page consultée le 5 janvier 2016.



Petr Štembera, *Handpieces: Daily Activities, Typewriting*, 1971-1972 . Image tirée de HOPTMAN, Laura et POSPOSZYL, Tomáš (sld), *Primary Documents, A sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*, The Museum of Modern Art, New York, 2002, p. 223.



Petr Štembera, *Sleeping in a tree*, 1975. Photo tirée de MORGANOVÁ, Pavlína, *Czech Action Art* (…), *op. cit.*, p. 152.

AKADEMIA RUCHU



Akademia Ruchu, *Potknięcie*, Varsovie, 1977. Image tirée de [http://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/akademia-ruchu-potkniecie], page consultée le 15 mars 2015.

KWIEKULIK

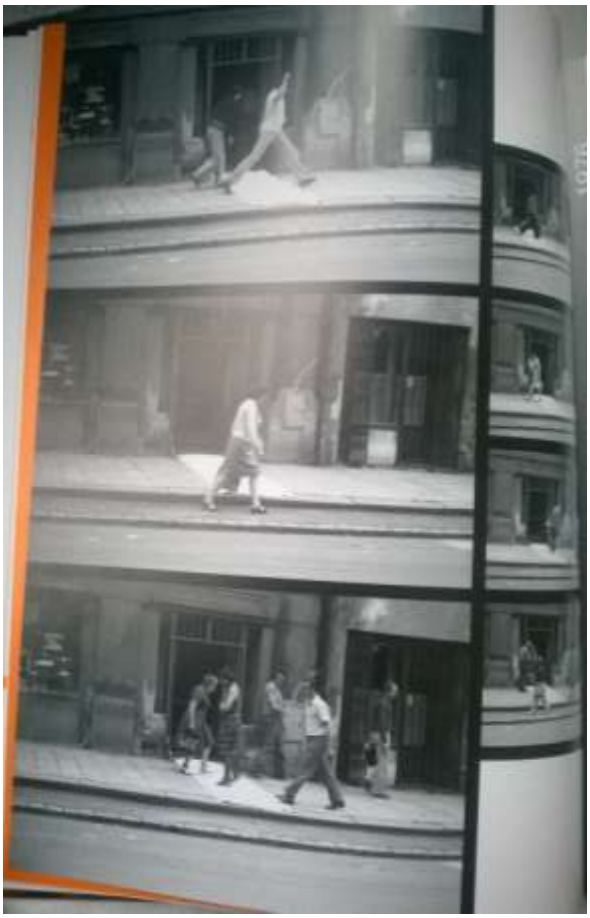


Kwiekulik, *Hackwork and Poses*, 1976, images tirées de *Kwiekulik*, éd. Musée d'art moderne de Varsovie, BWA Wrocłow – Galeries d'art contemporain, Fondation ERTSTE, KwieKulik archives, Varsovie, Wrocław, Vienne, 2012, p. 230.



Kwiekulik, *Hackwork and Poses*, 1976, images tirées de *ibid.*, p. 232.

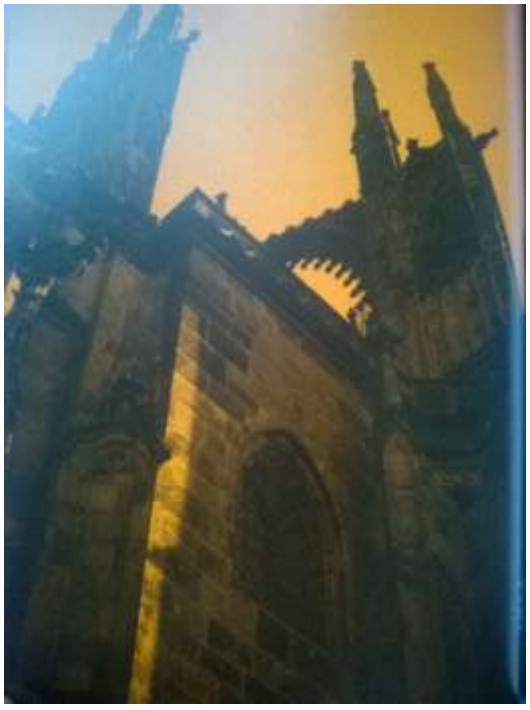
LUMÌR HLADÌK



Lumír Hladík, *Innocent paper*, *Innocent people !*, Cedky Brod, 1976, images tirées de de MORGANOVÁ, Pavlína, *Lumír Hladík*, Galerie SVIT éditions, Prague, 2011, p. 16.



Lumír Hladík et Jiří Kovanda, image tirée de [http://www.svitpraha.org/en/program/past/35-years-7000-kilometers-lumir/ci_72/203.html], page consultée le 6 janvier 2015.



Lumír Hladík, *I am not finishing the run around St. Vitus'Cathedral*, Prague, 1977, images tirées de MORGANOVÁ, Pavlína, *op. cit.*, p. 40.





Lumír Hladík, *Anonymous door*, Prague, 1980, images tirées de *ibid.*, p. 40.



Lumír Hladík, *Silence and Hunger*, Prague, 1980, images tirées de *ibid.*, p. 42.



DIANE BORSATO







Diane Borsato, *A Series of Minor Incidents*, collaboration avec Stacy Sroule, 2006-2007. Images tirées de [http://dianeborsato.net/projects/a-series-of-minor-incidents/], page consultée le 5 janvier 2016

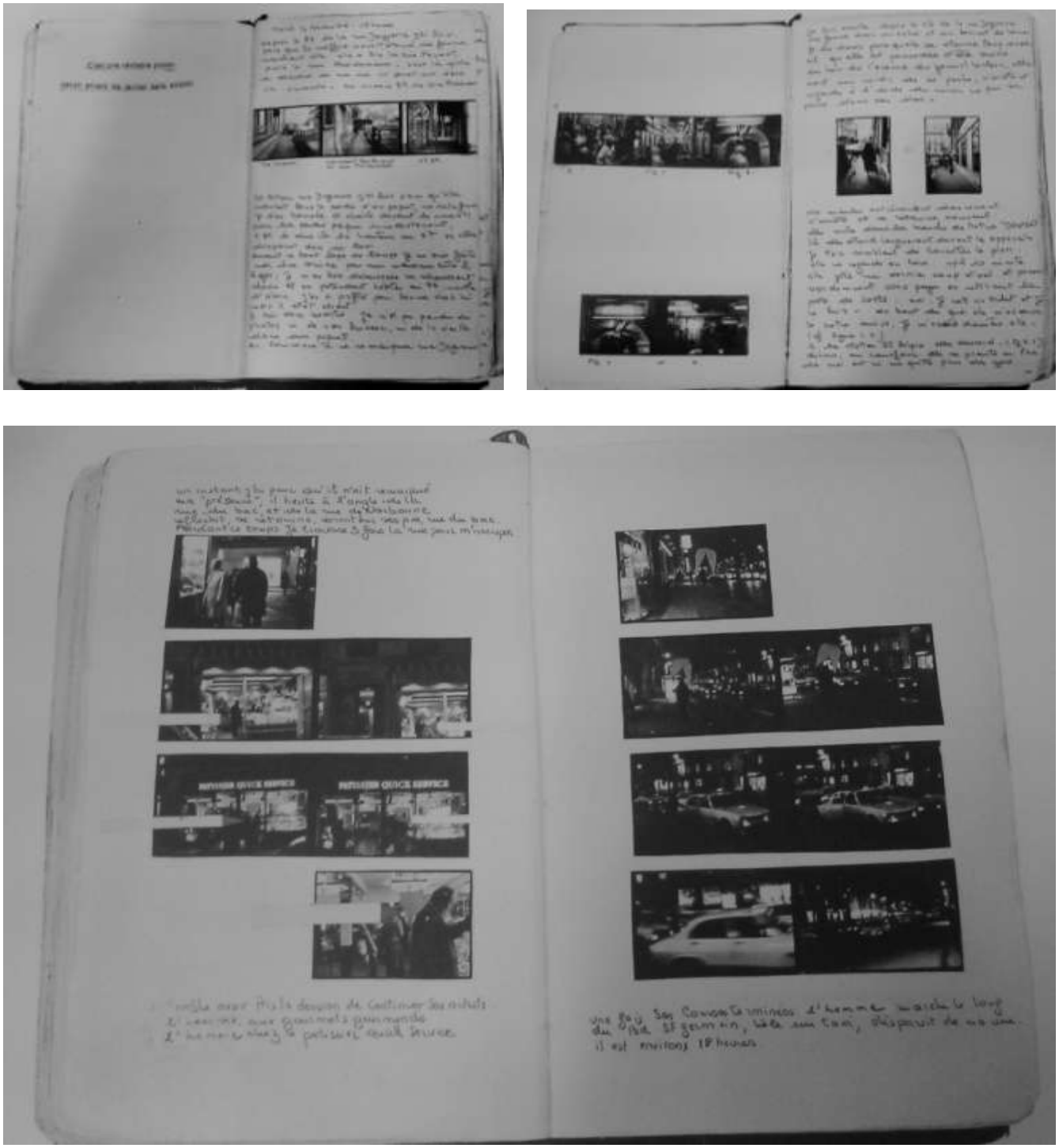






Diane Borsato, *Touching 1000 people*, Montréal / Vancouver, 2003, images tirées de *ibid*.

SOPHIE CALLE



Sophie Calle, journal intime reproduit, dans *M'as-tu vue ?*, catalogue d'exposition (Centre Pompidou, Paris, 2003-2004), éd. du Centre Pompidou, Paris, 2003, n. p.

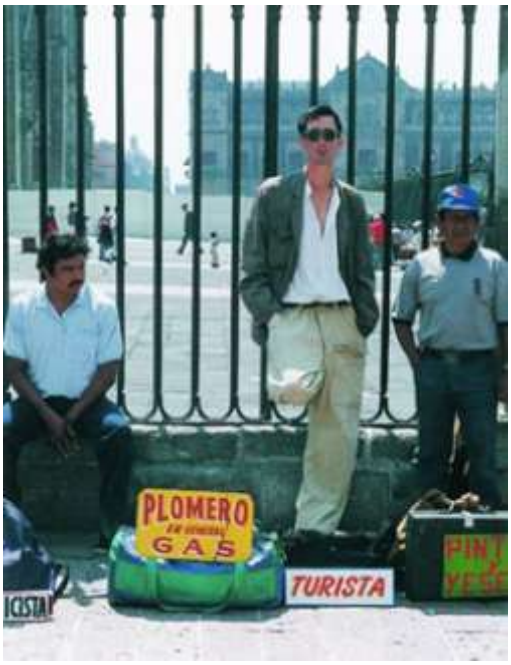


Sophie Calle, S*uite Vénitienne*, 1980. Ensemble de 55 photographies noir et blanc, 23 textes et 3 cartes. Vue d'exposition et détail. Image tirée du site de la galerie Perrotin représentant l'artiste, [https://www.perrotin.com/Sophie_Calle-works-oeuvres-14586-1.html], page consultée le 6 janvier 2016.

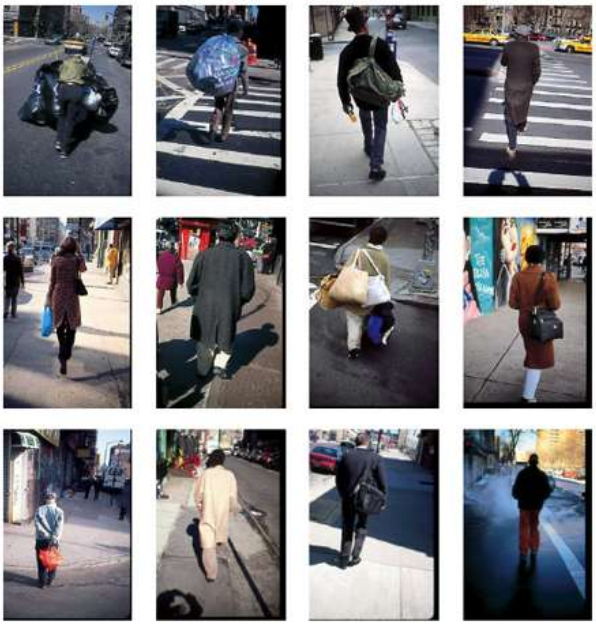
Je suivais des inconnus dans la rue. Pour le plaisir de les suivre et non parce qu'ils m'intéressaient. Je les photographiais à leur insu, notais leurs déplacements, puis finalement les perdais de vue et les oubliais.
A la fin du mois de janvier 1980, dans les rues de Paris, j'ai suivi un homme dont j'ai perdu la trace quelques minutes plus tard dans la foule. Le soir même, lors d'une réception, tout à fait par hasard, il me fut présenté. Au cours d'une conversation, il me fit part d'un projet imminent de voyage à Venise. Je décidais alors de m'attacher à ses pas, de le suivre.



FRANCIS ALYS



Francis Alÿs, *Turista*, Mexico, 1994. Image tirée de [http://www.marthagarzon.com/contemporary_art/2010/01/francis-alys-awarded-baca-2010/], page consultée le 6 avril 2016.



When arriving in .....New York.....(new city), wander, looking for someone who could be you. If the meeting happens, walk beside your doppelgänger until your pace adjusts to his/hers. If not, repeat the quest in .....Harare.....(next city).

Francis Alÿs, *The Doppelgänger*, 1999. Image tirée de [http://www.cabinetmagazine.org/issues/5/alys.php], page consultée le 6 avril 2016.



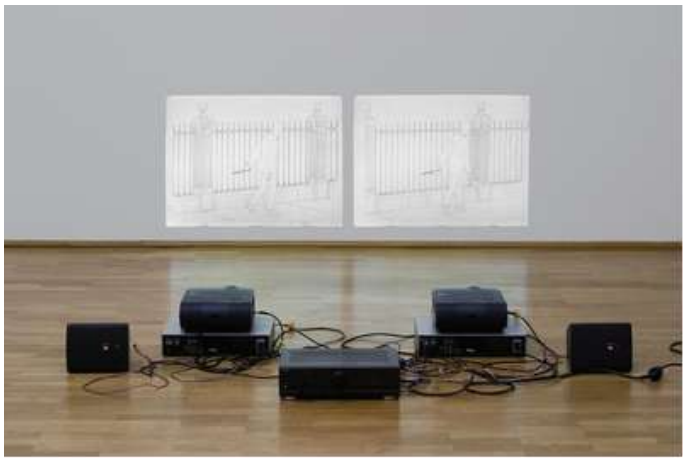
Francis Alÿs, *Paradox of Praxis (sometimes doing something leads to nothing)*, Mexico, 1997. Image tirée de [http://edenroc.tv/2011/12/paradox-of-praxis-1/], page consultée le 6 janvier 2016.



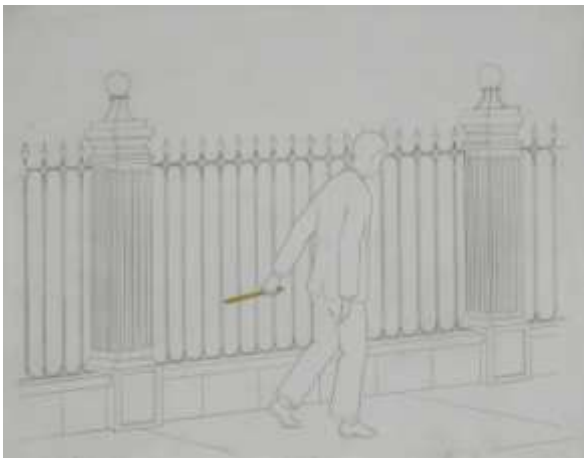
Francis Alÿs, *Paradox of Praxis (sometimes doing something leads to nothing)*, Mexico, 1997. Image tirée de [*http://www.davidzwirner.com/artists/francis-alys/survey/image/page/24/*], page consultée le 6 janvier 2016.



Francis Alÿs, *Ice 4 Milk*, 2004-2005. Image tirée de [http://www.davidzwirner.com/artists/francis-alys/survey/image/page/25/], page consultée le 6 janvier 2016.



Francis Alÿs, *Time is a Trick of the Mind*, Musée d'art Moderne de Francfort sur le Main (Allemagne), 2004. Projection. Image tirée de *Time is a Trick of the Mind*, catalogue d'exposition (Museum für Moderne kunst, Francfort, 2004), Revolver éd., Francfort, 2004, p. 2.



Francis Alÿs, *Time is a Trick of the Mind*, 2004. Dessin projeté. Image tirée de *ibid*., p. 148.



Francis Alÿs, *Railings*, Londres, square Fitzroy, 2004. Capture de la vidéo accessible sur le site Internet de l'artiste [http://francisalys.com/fitzroy-square/], page consultée le 6 avril 2015.



Francis Alÿs, *The Nightwatcher I*, 1997-1999. Peinture à l'huile. Image tirée de *Time is a Trick of the Mind*, *op. cit*., p. 112.



Francis Alÿs, *Samples II*, Londres, 2004. Capture de vidéo, accessible sur le site Internet de l'artiste [http://francisalys.com/samples-2/], page consultée le 6 avril 2015.



Francis Alÿs, *Time is a Trick of the Mind*, 2005. Baguettes de bois. Image tirée de [https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/4e/cc/eb/4eccebc39d677f10f29da264bb448123.jpg] /], page consultée le 6 avril 2015.

YANN VANDERME



Le 12 mars 2006, je suis monté jusqu'un peu en dessous du deuxième étage de la tour Eiffel. Ce qui correspond à peu près à 33% de sa hauteur.





Le dimanche 19 novembre 2006, j'ai parcouru 33% de la distance qui sépare chez moi de la boulangerie dans laquelle j'achète le pain d'habitude, puis je suis revenu sur mes pas. Une façon d'aller chercher le pain à 33%.



Le 25 octobre 2007, je me suis habillé avec 3 vêtements soit 33% du nombre de vêtements que j'avais mis la veille, à savoir 10. J'ai du coup passé la journée chez moi.0.33 × 10 = 3,3

Yann Vanderme, *Faire les choses à 33%*, 2006-2009, images tirées du site Internet de l'artiste, [http://yan.vanderme.free.fr/33/33fr.php], page consultée le 6 octobre 2014.



faire semblant de regarder par la fenêtre
1:14, 16/9, mono, HD



faire semblant d'attendre le bus
1:57, 16/9, mono, HD



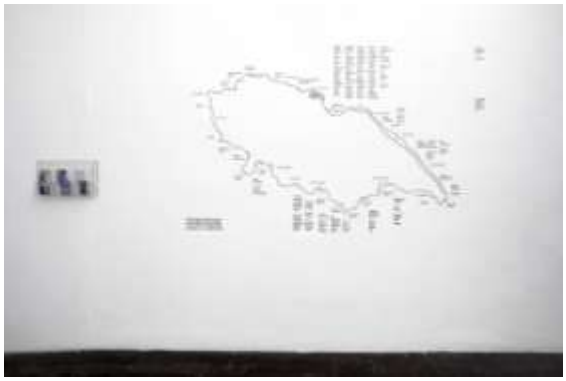
faire semblant de dire au revoir
0:50, 16/9, mono, HD



faire semblant de chercher un truc
2:22, 16/9, mono, HD

Yann Vanderme, *Faire semblant*, non daté. Images tirées de *ibid.*

ÉLODIE BRÉMAUD



Élodie Brémaud, *33 tours*, Carte des rencontres, *dessin mural*, *2012*. Image tirée du site Internet de l'artiste, [http://www.elodiebremaud.com/], page consultée le 7 janvier 2016.







Élodie Brémaud, *objets-souvenirs* : *objets dérivés*, 2012 . Images tirées de *ibid.*



Elodie Brémaud, *Sit In*, *48 heures de répit*, Paris, 2014. Image tirée de *ibid*.



Elodie Brémaud, *Sit In*, *Jeux Interdit*, 2014. Image tirée de *ibid*.

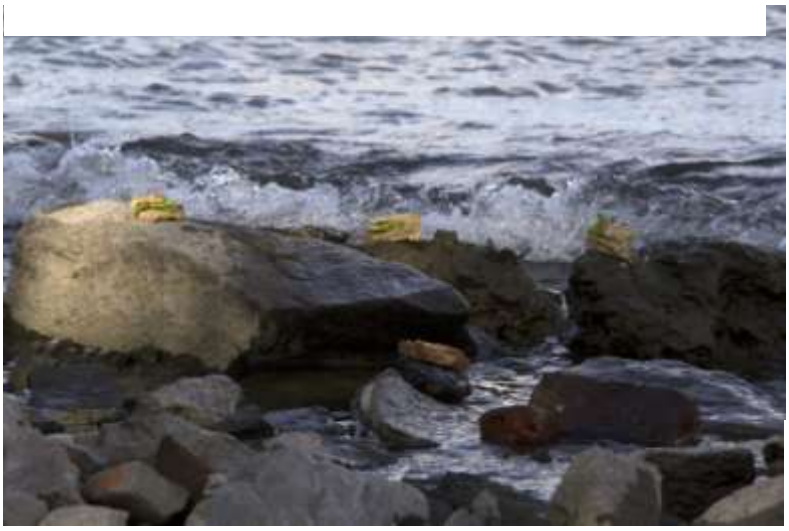
STEVE GIASSON



Steve Giasson, *Performance invisible n° 3*, (Demeurer immobile et en silence (un certain temps), Montréal, 2015. Image tirée du site Internet de l'artiste [http://performancesinvisibles.dare-dare.org/fr/performances], page consultée le 7 janvier 2016.



Steve Giasson, *Performance Invisible n°5*, (Adopter, pendant un certain temps, au coin d'une rue, la position de Marie Geneviève Van Goethe par Edgar Degas et demeurer debout dans une attitude de repos, les jambes en dehors, les pieds formant la quatrième.) Montréal, 2015. Image tirée de *ibid.*



Steve Giasson, *Performance invisible N° 15* (Abandonner un sandwich au thon), Montréal, 2015. Image tirée de *ibid.*



Id., *Performance invisible n° 22*, (Attendre un courriel), Montréal, 2015. D'après Jiří Kovanda, *xxx*, *Waiting for someone to call me*… 1976. Image tirée de *ibid.*

THOMAS GEIGER



Thomas Geiger, « Yann Vanderme, *Démordre*, Traverser la même route sur le passage piéton, pendant 15mn en attendant que le bonhomme soit vert. » (Performé à Grenoble en 2007), *Festival of Minimal Actions I*, Bruxelles, 2014.



Thomas Geiger, « David Sherry, *Courir après le tram*. Je passe la journée à la station de tram à attendre, puis à courir après le tram manqué. (Performé à Amsterdam, 2012.) », *Festival of Minimal Actions I*, Bruxelles, 2014.



Thomas Geiger, « Pilvi Takala, *Bag Lady*. Je vais faire du shopping dans un mall en portant un sac plastique transparent qui contient 1000€ en coupure de 10€, 20€, 50€. (Performé à Berlin en 2006). », *Festival of Minimal Actions I*, Bruxelles, 2014.



Thomas Geiger, « Jiří Kovanda, Sans titre, 3 septembre 1977. Place Václavské. Sur un escalator… retourné, je regarde dans les yeux la personne derrière moi. (Performée à Prague en 1977) », *Festival of Minimal Action II*, Paris, 2015.



Thomas Geiger, « **Steve Giasson**, Performance Invisible n°5. *Adopter, pendant un certain temps, au coin d'une rue, la position de Marie Geneviève Van Goethe par Edgar Degas et demeurer debout dans une attitude de repos, les jambes en dehors, les pieds formant la quatrième classique du ballet, les mains derrière le dos, le buste dressé et la tête rejetée en arrière*. (Première fois performée à Montréal, 2015), *Festival of Minimal Action II*, **Paris, 2015**.



Thomas Geiger, « Yann Vanderme, *Faire les choses à 33%*, J'attends en ligne à 33% de la distance de l'entrée. (Différentes action à 33% performées à Paris, 2006—2009) », *Festival of Minimal Action II*, Paris, 2015

ERDEM GÜNDÜZ











Sources : DURAN, Ragip, « En Turquie, l'homme debout inflexible face au pouvoir », *Libération*, 20 juin 2013, [http://www.liberation.fr/planete/2013/06/20/en-turquie-l-homme-debout-inflexible-face-au-pouvoir_912594], page consultée le 21 juin 2013.

ENTRETIENS

Entretien avec Vito Acconci, 9 décembre 2014, New-York, Acconci Studio.

Version originale en anglais.

SL: What was your link with John Perreault?

VA: He was a friend. He conveniently lived around the corner from me in the west village.

SL: Were you linked with Art Workers' Coalition?

VA: Not really. In retrospect I wish I had but I don't think I knew about them at that time.

When John Perreault organized Street Works, he explained that the aim was to touch a non public, which is not the art public mainly. And he also said that if someone recognizes a street work as art it was not a street work anymore. Did you have this in mind when you realized your street work? Touch someone that didn't know art is happening?

I don't think anybody noticed. I mean I remember once following someone who went to a kind of attended restaurant, buy something quickly, somewhere in downtown NY, may be 14st, 13st, but then that person went to a movie on the same street. And I started to think "I wonder if that person is doing in purpose for me because the movie that person went to see was the movie that Caroll Baker, an American actress, was in getting roles in American movies, started to do movies I don't remember who the movie was directed by, but the person I assume specifically went to this movie called *Paranoia*. And I wonder if that person did that in purpose. But I never found out.

SL: You went to see the movie also?

VA: I had to keep following until a person went into a place where, I mean, there were persons at the door or something like that.

SL: Concerning *Following Piece* (Street Work IV, Architectural league, NY; October 3-31 1969), were you influenced in a way by the Edgar Allan Poe's novel *The men of the Crowd*? It is exactly the same idea: a men is following someone he does not know into the street.

I mean, I knew the story but I don't remember particularly thinking of that. I mean, the reason I wanted to do the project was I thought it could possibly take me to go to places that I didn't know, but it didn't really happened. Well, people go usually around the same neighborhood you know. I mean, I didn't know the people, I never followed a person… I mean, I was careful I realized. I got that I shouldn't followed women because women would possibly, would notice…

SL: At the back of the photos kept at the Metropolitan Museum of Art, there is inscriptions : Signed in ink on mount, verso BC: "VA"; titled and dated in pencil on mount, verso BC: "FOLLOWING PIECE 1970"; artist's stamp in ink on mount, verso C: "PLEASE RETURN TO: // VITO ACCONCI // 39 PIERL STREET // BROOKLYN, NY 11201". Did you send it to someone, as a report?

VA: I don't think so. I don't know. This was on the back?

SL: Yes.

VA: I'm surprised about the post script of the address. I don't think that I lived in Pierl Street at that time. I know I lived on Christopher Street in the west village at that time. So I don't know.

SL: At the MET they have a panel, made of 23 squares, with a handwritten report of the followings you made, and two pictures. When did you make this panel? How do you consider it, in relation to the pictures alone/ the reports you sent/ the activity?

VA: I'm not even sure that I did this. They didn't blow up this?

SL: No! Could we consider your participation at the book *Diary of a body* as a new way of making public your *Following Piece*? The layout, the way the page is organized, could be considered as a new art piece?

VA: I mean, every piece I made myself.

SL: This is a kind of other piece for you?

VA: This is a reportage of... This was the actual piece, in October… sometimes notes were made afterward.

SL: And pictures, you made afterward too?

VA: Yes, I didn't take any pictures. All I did was to go on the streets, and looks like I'm following people.

SL: The best-known picture shows you, in the back, walking on the street, and one reads "SIGNS" written in front of a shop. Is it in purpose?

VA: No that's just where it was.

SL: Because it makes sense, you know, like a way of showing you are making sign.

VA: Yes, I don't remember now when… This book is badly done, it does not have an index.

SL: Then you sent reports to people. How did you choose them?

VA: There are in the book I did. I guess the first I've done was the next month after I did *Following Piece*. They are all like kind of… The first one was New-York, the next one was national…

SL: It was like an expansion into the space and the time.

VA: Yes. I don't know how many people saw this.

SL: Did you have any answer?

VA: I possibly, I would kept it if I did, but I don't know.

SL: How had you chosen people you have sent this letters? You didn't answer to this question.

VA: I did not know all the people but I did know of the people. There were all people who I knew, sometimes from very a far. I think I can tell. There were all people I knew. Not knew as personal friends, but we were all doing …

SL: You were all part of the art world?

VA: I was barely in the art world. And I luckily take myself away from the art world. You know… Then there is the "World series", mostly in Europe. Maybe I sent to somebody in Japan, but I don't know.

SL: In "Private Piece for David Askelvod" in 1970, you described the movements of the women that you followed, and then "a re-activation for Robert Barry" and the "re-activation of the re-activation for Robert Ashley". Could you tell me more about this? What happened? Have you reactivated physically the following? Or just conceptually?

Could we speak about as a "reenactment"?

VA: No, no, not at all.

SL: Coming back to the pictures: you did them after having sent the letters? Why did you find it is important to ask someone to take a picture of you, since you seem more interested in words? Finally, it seems to be signed and dated 1970… Did you take it one year later? Or just print it one year later?

VA: I did because I realized that, you know, the only way into the art world exist, is to do photographs. I mean …

SL: So the visual aspect was necessary?

VA: But it was, it was fake. I just went into the street pretending I am following someone. I realized quickly enough that pictures are more important than a project.

SL: The words were not more important for you? As you were a poet, pictures were also a way to leave the poetry in a way, no?

VA: I never mind to be in the art world, I hated the art world. And I always did, you know. It was not about publicity, it was doing something here and realize that thought mail you can do something in the other coast and then, because of the mail, you could do something in Europe.

SL: So it's more a system that you're building.

VA: But a simple system. How did I pick the people? By trying to find, I mean, it were only 25 days… So I did enough and it was close to... I guess it was close to 26 letters of the alphabet but I'm not sure.

SL: John Perreault also did something with the alphabet, for the opening of Street Works IV.

VA: Yes, but I don't remember what.

SL: People were wearing tee shirts with the 26 letters of the alphabet, writing poetry like that. Do you remember if an exhibition was done for Street Works IV at the Architectural League?

VA: I don't know, there were several of street works made at that time, all organized by the same people, John Perreault, Hannah Weiner and…

SL: Marjorie Strider.

VA: Yes, Marjorie Strider.

SL: In 1968 you participated with them in an "exhibition" in Central park, *Tiny Events*.

VA: It was called Tiny Events but it was I think four or five different people. Each person doing something for a day. I mean I can find this things but I didn't remember that was called *Tiny events*. It was a number of nights, possibly consecutive nights.

SL: What have you done?

VA: A long, complicated project. I mean, I've done hundred of projects, thousands… But this stuff is away in the past.

SL: I have read that *BENDING, THROWING, JUMPING, FOLLOWING* was your first action; what was it exactly?

VA: I don't think there was something called like that…

SL: You did also a piece named *SITUATION USING STREETS, WALKING, GLANCING* (Street Work 1, 15th march 1969).

VA: There were a lot of pieces named like that. I don't remember the exact street, it was in Fifth Avenue, and I don't remember.

SL: You back and forth on the same street.

VA: Yes sometimes going on the street part of the street, the street and then going over to the store part of the street, so it was this rectangle, but I don't remember if it was an hour or two hours.

SL: It seems that the goal of SITUATION USING STREETS, WALKING, GLANCING (Street Work 1, 15th march 1969) was to provoke a reaction like: "Hey I've seen this guy before". Is that in some way linked for you to the "déjà-vu" feeling, analyzed by Sigmund Freud?

VA: I don't know if I was thinking like that so much when… I was thinking: if I'm walking on this one block it would probably take a minute to go in one direction, a minute to go in another direction. I thought I tried to set up, set myself up in someone who could possibly be recognized.

SL: And have you been recognized?

VA: I mean, I think one or twice persons seemed to look twice yeah. But people who walk into a store possibly didn't come out in an hour. So I don't know if I had been recognized by any of them.

SL: Could we say that this action was a way to introduce yourself into a familiar way of being, by changing the habits through the tiny things, like you're doing with architecture right now in a way?

VA: Yeah I don't know I mean for me, I certainly didn't think of this then but I think eventually a piece like *Following Piece* were really the beginning of my doing designer architecture. But at that time I really didn't think of it. Three or four years later I did think of it. By, by 73, 74. But I don't think it really starting to change until the beginning of the 80's. But the pieces would be different, there were not alive any more. I never like doing pieces alive. I really never like the idea of being … Because I think if you doing something live and other people possibly seeing you, I started to think this is too much like a performance. And I

didn't like the idea of a performance. A performance is something, much more theater works. And I think I didn't want theater.

SL: That's why you speak about activity.

VA: Yeah. I mean activity is more generalized. An activity.. There is so many words for things like this. Europeans usually called "actions" more than "activities". Action to me seemed almost like a camera, with people saying "action" you know. And I thought that was too much of setting something up.

SL: Why were you so much against theater?

VA: It's not that I didn't like theater, but I thought theater was associated to fakery. I mean even Berthold Brecht's plays, the actors are acting. Brecht had a very specific way of doing it, he tried to... He was very influenced by Asian theater. What he really liked about Asian theater was that people didn't over dramatized. And I love that notion.

SL: Were you influenced by Erwing Goffman's writings this time?

VA: Yes, very very very much. I don't know if I remember all the names, but one title of the books was "The presentation of the self in everyday life" and that was perfect for me. And he was, he spent a lot of time to see how people behave…

SL: So even if you were not into theater, you're linked to the question of the public.

VA: Definitely.

SL: You came back to NY after your studies in Iowa City, in 1964. Were you aware of Fluxus, have you been to Fluxus concerts/events?

VA: They were known. I think the first time I've seen Fluxus stuff was, not after, I mean, I think I went to some Fluxus performances before I thought I was doing that kind of works. It may have been two or three years before. But I'm not sure.

SL: When we read Perreault's reports, he never spoke about Fluxus.

VA: I was interested on Fluxus, I … But it was… What I didn't like about Fluxus was that, I think I was more interested in activities that you could not even notice. And Fluxus was so

involved with, I mean, at that time, it was much more about making a kind of … I don't know if they were thinking about but it was a kind of spectacle. I kind of thought that way and I wanted the opposite. Of course I was… They borrowed theater spaces. It was much more events.

SL: Yes, they claimed to merge art and life but acted into theaters.

VA: May be that was all they can do. I don't mean it was all they can do no had to do anything else, but I think they did want people to see their stuff as possibly the closest way to do that it was to have an invent in a place where people could go.

SL: You were friend with Ben Patterson?

VA: No. I didn't know him.

SL: Because he participated to "Street Works".

VA: I know what he did.

SL: So it was not the same group at all.

VA: No, not at all. I think Fluxus people were possibly a few years older than my generation. Not many, but at that time, somebody three years older than you, you are like "wouhou"… But we were probably on the same age. Like Nam June Paik. He was possibly born 5 or 6 years before me. But you know at this time I was 27 or 28, I would be probably really affected by somebody who…

SL: Were you aware of the Situationnists?

VA: A little bit. I wish that was that, I don't know. For some reasons, the first stuff that came out, anthology of situationnism was really a few years later, and I don't know. I wonder if to United States mind, situationnism, had some kind of connections to social actions. I wonder if my concern were so politicized at that point.

SL: Adrian Piper was your friend at this time, no?

VA: In passing.

SL: She had a big reflection about the fact of being into the same space and time as the spectator, and eliminating the separation between the original concept and the final shape of the idea. Did you agree with her conceptions? She wrote that art exists even if it's validated or not.

VA: I'm not sure. I have to stop to say I'm not sure, but I think that things that Adrian Piper was doing, I think very that they merit to be noticed.

SL: Yes, like with the towel on her mouse…

VA: Yeah. And I don't think I wanted to do that because I thought that I don't want necessarily make myself a kind of spectacle public, you know. I mostly didn't want to be noticed.

SL: In my thesis, the notion of secret is really important, as I'm interested in furtive actions, and especially how this type of action becomes an (art) event retroactively. Just like secrets, a furtive action only exists per se when it's revealed. In 1971, you realized *UNTITLED PROJECT FOR PIER 17* - even if I couldn't name it a furtive action (because you invited people, from a gallery to join you at 1:00), I would like to know some details. Could you tell me how many people came?

VA: I sent announcements. What was important to me was to put me into what could possibly been a dangerous place. It was a disrobed pier, pier 17, and at that time, the pier used to be *warehouse*, they were usually enclosed. Most of them were by this time broken. I wanted first of all to put myself at the end of my pier, each night. It was a relatively long walk to get there; let see a long walk to me may have been 3 minutes, 5 minutes. But when you count at the end of the pier, you arrive at the water. And the pier at that time where a place where people used to hangout, used to probably have sex, I never did but… I would probably be too afraid, but, I don't know. But you know at this time I went to the pier, I was can of scared to go to the end. Then I got used to it. And then people started to find out about it, so they were like a number of people waiting in line. They were like 30, 40, 50 people…

SL: You couldn't deal with this!

VA: I had to accept. The idea of people standing in line to hear a secret, especially because, you know, I didn't think about this enough before. And I realized when I was doing, I don't

think they were two or three words telling. So I would have to say to people, you know, I gonna tell you this, I know it's not good enough but I don't have any secret enough. What kind of secret could I invent? I didn't have enough.

SL: Why did you decide to tell secret?

VA: That meant I was making myself in danger some way. But I was not because I didn't have any secrets!

SL: To reveal this activity, you did a report and pictures, no?

VA: No, I didn't because I didn't want to, you know, how could have pictures taken about myself? But I didn't feel I could have pictures of people who came. I thought that was violating, you know. I possibly remember things that they told me, but that was mainly me speaking to them.

SL: In the same idea, you did *Spy Project*. What happened for this project? I know the script but not what happened exactly.

VA: It was students from different cities. I can't remember where. I don't even remember what the piece was. I did a lot of thing on addressing somebody in a particular kind of … and then saying I want you, including a gift, they were this little containers, with finger nails, shaved, sperm… But I did feel I have to remind myself, maybe others things that they were.

It's interesting to see how the address is private.

In downtown the downstairs doors were usually locked. You had to ring to enter. Gift was on the letter, whose was probably send to the length of a month. It started in October 16 and started on November 15th, I don't know why? I think it was length to an exhibition.

SL: Did you considered your work as conceptual?

VA: I think I am doing so called conceptual art. I was really aware about and I thought it was the only thing that I could possibly do, was so called conceptual art. I didn't know how to ... I came from a poetry background, fiction background even before. But I thought that the only thing I knew how to do was to think about projects, cause I don't how to build anything, I don't know how to do anything that resembles something of some kind of skills.

SL: So how did you decide to open the Acconci Studio?

VA: There was a particular thing. I had a show at that time, I'm pretty sure it was the 80's, so a lot of time has passed. But at that time, what I was doing was what I was calling installations. You know, you do an installation in a gallery space. But by that time I didn't be part of the installation. The idea of being in public seems to make sense to me in 72 when I did seed bed and those pieces. But at the time, the end of the 70, I didn't want to do actions and activities or whatever they were called. I wanted the emphasis to be more on the person going through the gallery. I wanted a person to... not to do some kind of special action.

SL: So the works you did with the studio are a way to propose a way of moving into a situation in a way? Not yourself but the others?

VA: No the reason to form Acconci Studio was that I wanted to do projects that could be built. And I knew I could not build them. So it was important for me to work with people who could build them. And that persisted. The studio is very small right now because we own a lot of money to people, but I mean I assume I'm going to work with people again. But they have to be people who they are not to carry on my orders. I want to set up a group of people that we together can think of… I don't think it's enough for one person to think of something and then have other people build it. It just seems like why should not all the people are working on this piece? Cause it would never been more than 2, 3, 4… More and more I want projects to change, to change a space where people are in. But not by ordering to people to do something.

SL: Is it a proposition that you offer?

VA: It's more than that. I might have material in mind.

Entretien avec Vito Acconci, 9 décembre 2014, New York, Acconci Studio.

Traduction française

SL : Quel était votre lien avec John Perreault ?

VA : C'était un ami. C'était pratique, il vivait au coin de ma rue dans East Village.

SL : Avez-vous été lié avec The Art Workers' Coalition ?

VA : Pas vraiment. Rétrospectivement je regrette de ne pas l'avoir été mais je ne pense pas que je les connaissais à ce moment-là.

SL : Quand John Perreault a organisé les « Street Works », il a expliqué que le but était de toucher un non public, qui ne soit pas principalement le public de l'art. Et il a aussi dit que si quelqu'un reconnaît un *street works* comme étant de l'art, alors ce n'était plus un *street works*. Aviez-vous ceci à l'esprit quand vous avez réalisé votre *street works* ? Touchez quelqu'un qui ne sache pas qu'une œuvre se déroule ?

VA : Je ne pense pas que quiconque m'ait jamais remarqué. Je veux dire, je me rappelle une fois, j'ai suivi quelqu'un qui est allé à une sorte de restaurant assisté, acheter quelque chose rapidement, quelque part dans le centre-ville de New York, peut être 14ème ou la 13ème rue, mais alors que la personne est allée voir un film dans la même rue, j'ai commencé à penser : "Je me demande si cette personne le fait exprès pour moi", parce que le film que la personne est allée voir s'appelait *Paranoïa*. Et je me demande si cette personne l'a fait exprès. Mais je ne l'ai jamais découvert.

SL : Vous êtes allés voir le film aussi ?

VA : Je devais continuer à suivre jusqu'à ce que la personne soit entrée à un endroit où, je veux dire, il y avait des personnes à la porte ou quelque chose comme ça.

SL : En ce qui concerne *Following Piece* (« Street Works IV », le 3-31 octobre 1969), avez-vous été influencé d'une certaine façon par la nouvelle d'Edgar Allan Poe *L'Hommes des*

foules ? C'est exactement la même idée : un homme suit dans la rue quelqu'un il ne connaît pas.

VA : Je veux dire, je connaissais l'histoire mais je ne me rappelle pas particulièrement avoir pensé à cela. Je veux dire, la raison pour laquelle j'ai voulu faire le projet était, je pensais que cela pourrait probablement m'emmener dans des endroits que je ne connaissais pas ; mais ce n'est pas vraiment arrivé. Eh bien, les gens ont l'habitude d'aller autour du même quartier tu sais. Je veux dire, je ne connaissais pas les gens, je n'ai jamais suivi une personne … je veux dire que j'étais prudent, je me suis rendu compte... Je ne devais pas suivre les femmes, parce que les femmes auraient probablement, elles auraient remarqué …

SL : À l'arrière des photos conservées au Metropolitan Museum of Art, il y a des inscriptions : « signé à l'encre sur support, verso BC : FOLLOWING PIECE 1970 » ; cachet de l'artiste à l'encre sur support, verso « S'IL VOUS PLAÎT, RETOURNER À: // VITO ACCONCI // 39 PEARL STREET // BROOKLYN, NY 11201. » L'avez-vous envoyé à quelqu'un, comme un rapport ?

VA : Je ne le pense pas. Je ne sais pas. C'était sur le dos ?

SL : Oui.

VA : Je suis étonné de l'adresse postale. Je ne pense pas que je vivais à Pearl Street à ce moment-là. Je sais que je vivais sur Christopher Street dans l'East Village à cette époque. Donc je ne sais pas.

SL : Le MET conserve un panneau composé de 23 carrés, sur lesquels sont écrits à la main les rapports des filatures que vous avez faites, et deux images sont ajoutées. Quand avez-vous fait ce panneau ? Comment le considérez-vous, par rapport aux images seules, aux rapports que vous avez envoyés, à l'activité ?

VA : Je ne suis pas même sûr que avoir fait cela. Ils ne l'ont pas fait sauter ?

SL : Non ! Est-ce que l'on peut considérer votre participation au livre *Diary of a Body* comme une nouvelle façon de rendre publique *Following Piece* ? La disposition, la façon dont la page est organisée… Peut-on considérer cela comme une nouvelle œuvre ?

VA : Je veux dire, chaque pièce je l'ai fait moi-même.

SL : C'est une autre œuvre pour vous ?

VA : C'est un reportage ... (Il tourne les des pages de *Diary of a Body*). Ceci était vraiment la pièce, en octobre… des notes ont parfois été faites après.

SL : Et les images, vous les avez faites après aussi ?

VA : Oui, je n'ai pris aucune photo. Tout que j'ai fait consistait à aller dans la rue et faire comme si je suivais des gens.

SL : L'image la plus connue vous montre, de dos, marchant dans la rue. En face de vous on lit « SIGNES » écrit sur la devanture d'un magasin. Est-ce que c'était voulu ?

VA : Non, c'était juste là.

SL : Parce que cela signifie quelque chose, vous voyez, comme une façon d'expliciter que, par là, vous faites signe.

VA : Oui, je ne me souviens plus quand… Ce livre est mal fait, il n'a pas d'index.

SL : Vous avez ensuite envoyé des comptes rendus de vos filatures à des personnes. Comment les avez-vous choisies ?

VA : Il y a la liste dans le livre que j'ai fait. Je crois que le premier que j'ai fait c'était le mois suivant *Following Piece*. Ils sont tous comme une sorte de… Le premier était à New York, celui d'après était national…

SL : Comme une expansion dans l'espace et le temps.

VA : Oui. Je ne sais pas combien de personnes ont vu ça.

SL : Avez-vous reçu une réponse?

VA : Probablement, je l'aurais gardée si j'en avais eu une, mais je ne sais pas.

SL : Comment avez-vous choisi les gens à qui vous avez envoyé ces lettres ? Vous ne m'avez pas répondu à cette question.

VA : Je ne connaissais pas toutes les personnes mais je connaissais les gens. C'était tous des personnes dont j'avais connaissance, parfois de très loin. Je pense que je peux dire ça. Je les connaissais tous. Pas « connaître » comme des amis proches, mais nous faisions tous…

SL : Vous faisiez tous partis du monde d'art ?

VA : J'étais à peine dans le monde d'art. Et heureusement je me retire moi-même du monde d'art. Vous savez… Ensuite il y a la « Série mondiale », surtout en Europe. Peut-être que j'en ai envoyé une à quelqu'un au Japon, mais je ne sais pas.

SL : Dans « Private Piece for David Askelvod » en 1970, vous décrivez les mouvements des femmes que vous avez suivies, puis « une réactivation pour Robert Barry » et « une réactivation de la réactivation pour Robert Ashley ». Pourriez-vous m'en dire plus à ce propos ? Qu'est-ce qui est arrivé ? Avez-vous réactivé physiquement la filature ? Ou est-ce juste conceptuellement ? Est-ce que l'on peut parler de « reconstitutions » ?

VA : Non, non, pas du tout.

SL : Je reviens aux images : vous les avez faites après avoir envoyé les lettres ? Pourquoi avez-vous jugé important de demander à quelqu'un de vous prendre en photo puisque vous sembliez plus intéressé par les mots ? Finalement, la photo est signée et datée de 1970… L'avez-vous pris un an plus tard ? Ou juste tirée un an plus tard ?

VA : Je l'ai fait parce que je me suis rendu compte que, vous savez, la seule façon d'exister dans le monde d'art est de faire des photographies. Je veux dire…

SL : L'aspect visuel était nécessaire ?

VA : Mais c'était, c'était faux. Je suis juste allé dans la rue en feignant que je suivais quelqu'un. Je me suis rendu compte assez rapidement que les images sont plus importantes qu'un projet.

SL : Les mots n'étaient pas plus importants pour vous ? Comme vous étiez un poète, faire des images était aussi une façon de quitter la poésie en un sens, non ?

VA : Je ne me suis jamais préoccupé du monde de l'art, je haïssais le monde de l'art. Je l'ai toujours haï, tu sais. Ce n'était pas de la publicité, c'était faire quelque chose ici et réaliser

qu'à travers le courrier tu peux faire quelque chose sur une côte et ensuite, grâce au courrier, tu peux faire quelque chose en Europe.

SL : Donc c'est plus un système que vous avez construit ?

VA : Mais un système simple. Comment j'ai choisi les gens ? En essayant de trouver, je veux dire, c'était seulement 25 jours… Donc j'en ai fait assez et c'était près de... je suppose que c'était près des 26 lettres de l'alphabet mais je ne suis pas sûr.

SL : John Perreault aussi avait fait une pièce avec l'alphabet, pour l'ouverture de « Street Works IV ».

VA : Oui, mais je ne me souviens pas ce que c'était.

SL : Les personnes portaient des tee-shirts avec chacun une des 26 lettres de l'alphabet, créant des poèmes comme cela. Vous souvenez si une exposition a été faite pour « Street Works IV » à la Ligue Architecturale ?

VA : Je ne sais pas, il y avait plusieurs *street works* faits à ce moment-là, tous organisés par les mêmes gens, John Perreault, Hannah Weiner et…

SL : Marjorie Strider.

VA : Oui, Marjorie Strider.

SL : En 1968 vous avez participé avec eux à « une exposition » à Central Park, « Tiny Events ».

VA : Cela a été appelé « Tiny Events » mais je crois que c'était quatre ou cinq personnes différentes. Chaque personne faisait quelque chose pendant une journée. Je veux dire, je peux trouver ces choses mais je ne me rappelais pas que cela avait été appelé « Tiny events ». C'était un certain nombre de nuits, probablement consécutives.

SL : Qu'avez-vous fait ?

VA : Un projet long, compliqué. Je veux dire, j'ai fait des centaines de projets, des milliers… Mais ces choses appartiennent au passé.

SL : J'ai lu que *BENDING, THROWING, JUMPING, FOLLOWING* était votre première action ; en quoi cela consiste-t-il exactement ?

VA : Je ne pense pas avoir fait quelque chose qui s'appelle comme cela …

SL : Vous avez aussi fait une pièce nommée la *SITUATION USING STREETS, WALKING, GLANCING* (« Street Works I », mars 1969).

VA : Il y a eu de nombreuses pièces nommées comme cela. Je ne me rappelle pas exactement la rue, c'était dans la 5ème avenue, et je ne me rappelle pas.

SL : Vous alliez et revenez dans la même rue.

VA : Oui parfois, aller dans une partie de la rue et revenir ensuite à la partie où il y a le magasin, donc c'était ce rectangle, mais je ne me souviens pas si c'était une heure ou deux heures.

SL : Il semble que l'objectif de *SITUATION USING STREETS, WALKING, GLANCING* (« Street Work 1 », 15 mars 1969) était de provoquer une réaction du style : « ho, j'ai déjà vu ce type avant ». Est-ce que pour vous cela est lié d'une certaine façon au sentiment de « déjà vu » analysé par Sigmund Freud ?

VA : Je ne sais pas si je pensais tellement comme cela quand… Je pensais : si je marche le long de ce pâté de maison, cela va sûrement prendre une minute d'aller dans une direction, une minute pour aller dans une autre. J'ai pensé que… j'ai essayé de mettre en place, de me fondre moi-même dans quelqu'un qui pourrait probablement être reconnu.

SL : Avez-vous été reconnu ?

VA : Je veux dire, je pense qu'une ou deux personnes ont semblé regarder deux fois, oui. Mais les gens qui allaient dans un magasin ne sont probablement pas sortis en une heure. Donc je ne sais pas si j'ai été reconnu par l'un d'entre eux.

SL : Est-ce que l'on peut dire que cette action était une façon de vous insérer dans un comportement familier, en changeant les habitudes grâce à des choses infimes, comme ce que vous faites aujourd'hui en architecture en quelque sorte ?

VA : Oui, je ne sais pas, je veux dire, je ne pensais certainement pas à cela mais, éventuellement, je pense qu'une pièce comme *Following Piece* a vraiment marqué le début de ma pratique d'architecte. Mais à cette époque je ne pensais pas à cela. Trois ou quatre ans plus tard j'y ai vraiment pensé. En 1973, 1974. Mais je ne pense pas que cela ait vraiment commencé à changer avant le début des années 1980. Mais les pièces étaient différentes, il n'y avait plus de pièces en direct. Je n'ai jamais aimé faire de pièces en direct. Je n'aime vraiment pas l'idée d'être… Parce que je pense que si vous faites quelque chose en direct et que d'autres personnes peuvent vous voir… J'ai commencé à penser que c'était trop similaire à une performance. Et je n'aime pas l'idée de performance. Une performance est quelque chose… ce sont beaucoup plus des œuvres de théâtre. Et je pense que je ne voulais pas de théâtre.

SL : C'est pourquoi vous parlez d'activité...

VA : Oui. Je veux dire, activité est plus général. Une activité… Il y a tant de mots pour les choses comme cela. Les Européens les appellent d'habitude des « actions » plutôt qu'« activités ». Pour moi, « action » me paraît être comme avec une camera, quand quelqu'un dit « action » tu sais. Et je pensais que c'était une façon trop forte d'installer quelque chose.

SL : Pourquoi étiez vous tant contre le théâtre ?

VA : Ce n'est pas que je n'aimais pas le théâtre, mais je pensais que le théâtre était associé à la supercherie. Je veux dire, même dans les pièces de Berthold Brecht, les acteurs jouent. Brecht avait une façon très spécifique de le faire, il a essayé de... il était très influencé par le théâtre asiatique. Ce qu'il aimait beaucoup dans le théâtre asiatique était que les gens ne sur-dramatisaient pas. Et j'aime cette notion.

SL : Etiez-vous influencé par les écrits d'Erwing Goffman à cette époque ?

VA : Oui, beaucoup, beaucoup, beaucoup. Je ne sais pas si je me rappelle de tous les titres, mais l'un de ses livres s'intitulait *La Mise en scène de la vie quotidienne* et c'était parfait pour moi. Et il était, il a passé beaucoup de temps à regarder les comportements des gens. Un autre s'appelait *Les Relations en public*.

SL : Ainsi même si vous n'étiez pas dans le théâtre, vous étiez très lié à la question du public.

VA : Certainement.

SL : Vous êtes revenus à New York après vos études à Iowa City, en 1964. Etiez-vous au courant de Fluxus, avez-vous été aux concerts ou aux événements Fluxus ?

VA : Ils étaient connus. Je pense que la première fois que j'ai vu des trucs de Fluxus c'était… Non après, je veux dire, je pense que je suis allé voir des performances avant de penser que je faisais moi-même ce type de travaux. C'était peut-être deux ou trois ans auparavant. Mais je ne suis pas sûr.

SL : Quand on lit les articles de Perreault, il ne parle jamais de Fluxus.

VA : J'étais intéressé par Fluxus, je… Mais c'était… Ce que je n'aimais pas avec Fluxus c'était que, je pense que j'étais plus intéressé par les activités que vous ne pouviez même pas remarquer. Et Fluxus était tellement impliqué dans, je veux dire, à cette époque c'était beaucoup plus à propos de produire des sortes de… Je ne sais pas s'ils y pensaient mais c'était une sorte de spectacle. Je pensais de cette façon et je voulais l'inverse. Bien sûr j'étais… Ils investissaient des théâtres. C'était beaucoup plus des événements.

SL : Oui, ils revendiquaient de fusionner l'art et la vie mais ils agissaient dans des théâtres.

VA : Peut-être était-ce tout ce qu'ils pouvaient faire. Je ne veux pas dire que c'était tout ce qu'ils pouvaient faire et n'auraient rien dû faire d'autre, mais je pense qu'ils ont vraiment voulu que les gens voient leur truc comme probablement la façon la plus proche de le faire. Ils auraient dû inventer en endroit où les gens auraient pu aller.

SL : Étiez-vous ami avec Ben Patterson?

VA : Je ne le connaissais pas.

SL : Parce qu'il a participé aux « Street Works ».

VA : Je sais ce qu'il a fait.

SL : Donc ce n'était pas le même groupe du tout ?

VA : Non, pas du tout. Je pense que les gens de Fluxus étaient probablement plus âgés que ma génération, de quelques années. Pas beaucoup, mais à cette époque, quelqu'un plus âgé de

trios ans, vous êtes comme « wouhou ». Mais nous avions sans doute le même âge. Comme Nam June Paik. Il est peut-être né 5 ou 6 ans avant moi. Mais tu sais à cette époque, j'avais 27 ou 28 ans, j'aurais été très touché par quelqu'un qui…

SL : Etiez vous au courant du situationnisme ?

VA : Un petit peu. J'espère, je ne sais pas. Pour quelques raisons que ce soit, le premier truc qui soit sorti, l'anthologie du situationnisme, est parue quelques années plus tard, et, je ne sais pas. Je me demande si, dans l'esprit américain, le situationnisme avait un rapport avec les actions sociales. Je me demande si ma préoccupation était politisée à ce point.

SL : Adrian Piper était votre amie à cette époque, non ?

VA : En passant.

SL : Elle avait une réflexion approfondie sur le fait d'être dans le même espace et le même temps que le spectateur et sur l'importance d'éliminer la séparation entre le concept original et la forme finale de l'idée. Etiez-vous d'accord avec ses conceptions ? Elle a écrit que l'art existe qu'il soit validé ou non.

VA : Je ne suis pas certain. Il faut que j'arrête de dire que je ne suis pas sûr, mais je pense que les choses qu'Adrian Piper faisait… Je pense qu'elles méritaient d'être remarquées.

SL : Oui, j'aime beaucoup l'action avec la serviette dans la bouche.

VA : Oui. Et je pense que je ne voulais pas faire cela parce que je pense que je ne voulais pas nécessairement faire de moi-même un spectacle public, tu vois. Principalement, je ne voulais pas être remarqué.

SL : Dans ma thèse, la notion de secret est très importante, puisque je m'intéresse aux actions furtives, et spécialement à la façon dont ce type d'actions devient un événement artistique à posteriori. Exactement comme le secret, une action furtive n'existe que quand elle est révélée. En 1971, vous avez réalisé *UNTITLED PROJECT FOR PIER 17*. Même si on ne peut pas appeler cela une action furtive (puisque vous avez invité des personnes depuis la galerie, à vous rejoindre à 1h du matin), je voudrais connaître quelques détails. Pouvez-vous me dire par exemple combien de personnes sont venues ?

VA : J'ai envoyé des invitations. Ce qui était important pour moi c'était de me mettre dans un endroit potentiellement dangereux. C'était une jetée abandonnée, le ponton 17, et à ce moment là il était utilisé comme entrepôt. D'habitude il était fermé. La plupart d'entre eux à cette époque étaient brisés. Au début je voulais me mettre au bout de la jetée, chaque nuit. C'était une marche relativement longue pour y arriver ; enfin, ce qui pour moi est une longue marche, c'est peut-être 3, 5 minutes. Mais quand vous arrivez à la fin de la jetée, vous arrivez à l'eau. Et à ce moment-là la jetée était un endroit où les gens avait l'habitude d'y venir pour sortir, pour probablement avoir des rapports sexuels – je ne l'ai jamais fait seulement… J'aurais probablement eu trop peur, je ne sais pas. Mais vous savez, à ce moment là, je suis allé à la jetée, et j'étais presque effrayé d'aller au bout. Ensuite je me suis habitué. Et puis les gens ont commencé à découvrir le lieu et du coup ils étaient un certain nombre à attendre en ligne… Ils étaient 30, 40, 50 personnes…

SL : Vous ne pouviez pas gérer cela !

VA : Je devais l'accepter. L'idée des gens faisant la queue pour entendre un secret, particulièrement parce que… Vous savez, je n'y avais pas assez pensé auparavant. Et je me suis rendu compte en le faisant, que je n'avais pas plus de deux ou trois récits à dire. Donc je devais dire aux gens vous savez, je vais vous dire ceci, je ne sais pas si c'est assez bon mais je n'ai plus assez de secret. Quel genre du secret pourrais-je inventer ? Je n'en avais pas assez.

SL : Pourquoi avez-vous décidé de dire des secrets ?

VA : Ça voulait dire que je me mettais moi-même en danger d'une certaine manière. Mais ce n'était pas le cas puisque je n'avais pas assez de secrets !

SL : Pour révéler cette activité, vous avez fait un compte rendu et des photographies, non ?

VA : Non, je ne voulais pas, vous savez, comment pourrais-je prendre des images de moi ? Et je sentais que je ne pouvais pas prendre des images des gens qui sont venus. Je pensais que c'était une forme de violation, vous savez. Je pourrais sûrement me souvenir de ce qu'ils m'ont dit, mais c'était principalement moi qui leur parlais.

SL : Dans la même idée, vous avez fait *Spy Project*. Comment s'est déroulé ce projet ? Je connais le script mais pas ce qui s'est passé exactement.

VA : C'étaient des étudiants de différentes villes. Je ne me rappelle pas d'où. Je ne me rappelle même pas en quoi la pièce consistait. J'ai fait beaucoup de choses qui s'adressaient aux gens d'une façon particulière… En disant après « je vous veux », notamment avec un cadeau, il y avait ces petits containers, avec des ongles de doigts, des poils rasés, du sperme… Mais j'ai vraiment senti que je devais me rappeler, peut-être qu'il y avait d'autres choses…

SL : C'est intéressant de voir comment l'adresse est privée.

VA : En centre ville les portes d'entrée étaient habituellement fermées. Il fallait sonner pour entrer. Le cadeau était dans la lettre, celles qui étaient probablement envoyées pendant un mois. J'ai commencé le 16 octobre et terminé le 15 novembre, je ne sais pas pourquoi ? Je pense que c'était la durée de l'exposition.

SL : Est-ce que vous considériez votre travail comme conceptuel ?

VA : Je pense que je fais ce que l'on appelle de l'art conceptuel. J'étais tout à fait au courant de cela et je pensais que la seule façon possible de faire de l'art était de faire ce que l'on appelait de l'art conceptuel. Je ne savais pas comment… Je viens de la poésie et même avant de la fiction. Mais je pensais que la seule chose que je savais faire était de penser à des projets, parce que je ne sais pas comment construire quoi que ce soit, je ne sais rien faire qui nécessite une quelconque compétence.

SL : Comment avez-vous décidé d'ouvrir l'Acconci Studio?

VA : C'était une chose particulière. J'avais une exposition à cette époque, je suis presque sûr que c'était dans les années 1980, donc beaucoup de temps a passé. Mais à cette époque, ce que je faisais était ce que l'on appelle des installations. Vous savez, vous faites une installation dans une galerie. Mais à cette époque, je ne faisais pas partie de l'installation. L'idée de se produire en public avait du sens en 1972 quand j'ai fait *Seed bed* et ce genre de pièces. Mais à cette époque, à la fin des années 1970, je ne voulais pas faire d'actions ou d'activités ou quoi que ce soit. Je voulais que l'emphase soit portée davantage sur la personne qui venait dans la galerie. Je voulais une personne pour… Ne pas faire d'action spéciale.

SL : Donc le travail que vous faisiez avec le studio était une façon de proposer au spectateur de se mouvoir dans une situation ? Pas vous-même, mais les autres ?

VA : Non, la raison de former Acconci Studio était que je voulais faire des projets qui pouvaient être construits. Et je savais que je ne pouvais pas les construire. Alors c'était important pour moi de travailler avec des gens qui pouvaient les construire. Et ça a persisté. Le studio est très petit maintenant parce que nous devons beaucoup d'argent, mais, je veux dire, je suppose que je vais travailler avec des gens à nouveau. Mais cela doit être des gens qui n'ont pas à attendre mes ordres. Je veux former un groupe de gens avec qui nous pouvons penser à… Je ne pense pas que ce soit suffisant qu'une personne pense à quelque chose et qu'après les autres le construisent. Pourquoi toutes ces personnes ne devraient-elles pas travailler sur cette pièce ? Parce que cela ne serait jamais plus de 2, 3, 4... De plus en plus je veux que les projets changent l'espace dans lequel les gens sont. Mais pas en ordonnant aux gens de faire quelque chose.

SL : Est-ce que c'est une proposition que vous offrez ?

VA : C'est plus comme cela. Je pourrais avoir des idées en tête.

Entretien par mail avec John Perreault, décembre 2014 – janvier 2015

Version originale, en anglais.

Sophie Lapalu to John Perreault, the 13/09/2014

Dear John Perreault,

I am a French researcher in art theory and "Street Works" series are indubitably very important for my PHD thesis.

My researches are focused on the paradox of what I've named "furtive actions": when artists are acting without being seen as artists. But if the piece is not seen as art, it doesn't exist. My aim is to analyze the symbolic structure that allows an artist to act without being seen as an artist, and the relationship with the mediation forms which are presented to an art public, but *a posteriori*. In a way, my interest is to understand how the type of actions becomes en (art) event retroactively. I'm studying different furtive actions from Vito Acconci, Adrian Piper, Jiri Kovanda, Francis Alÿs, etc.

I'm missing some information, and it would be extremely nice of you if you accepted and found the time to answer a series of questions that I have. I will be in north America in October/November/December and I will be really pleased to meet you. Moreover, is it possible to consult your archives?

Thank you very much for your attention,

Best regards

Sophie

John Perreault to Sophie Lapalu, the 14/09/2014

Will be glad to speak with you. The concept "furtive actions" certainly interests me, even now. Here is a thought: the actions were performed for the other artists in on the Street Works site, day, and time --- but also for the lay public who might have or might not have perceived them as art. Whatever art does it does not necessarily have to be called art to do it. Certainly the kind of art I liked then and still prefer is the art that questions reality, bourgeois reality, and/or aesthetic, political, and theological reality.

Regards,

John Perreault

Sophie Lapalu to John Perreault, the 15/09/2014

Thanks a lot for your answer.

I understand your position, but at the same time, don't you agree with the idea of Duchamp that the art piece exists twice: when it is done by the artist and received by the spectator? What happen if you eliminate the spectator? I have the impression that, at the end, artists produce photos and other documentation in order to meet a public anyway.

And what did you mean exactly when you said in 1969 about "Steet Works": "As soon as the man on the street is able to identify a Street Work as work of art, the Street Work ceases to exist as a work of art."?

Best wishes,

Sophie

John Perreault to Sophie Lapalu, the 15/09/2014

Dear Sophie

I now feel that one may indeed eliminate the spectator. Certainly art can be made for pure research, self-knowledge, self-unification, and even magical and spiritual purposes. None of these require a spectator.

On the whole, however, most art now is not social. It is now a pure commodity. Was that what Duchamp had in mind?

Sophie Lapalu to John Perreault, the 15/09/2014

Dear John,

"Commodity", I don't know, but I suppose that he spoke about the posterity of the art work, made by the spectator, the one who receives the work, who will live with it, understand his own way into his own life.

Do you think that art is primarily intended to whoever creates it?

Sophie Lapalu

Sophie Lapalu to John Perreault, the 02/11/2014

Dear John,

I hope you're doing well. I am coming in NYC in December, between the 7th and the 13rd; do you think it is possible arrange a meeting at this time? I don't want to miss the opportunity to meet you.

Best,

Sophie

John Perreault to Sophie Lapalu, the 11/10/2014

Yes can meet with you in December. Give me a date.

John P.

Sophie Lapalu to John Perreault, the 04/11/2014

Thanks for your answer,

What do you think about the Tuesday 9th of December?

Best,

Sophie

John Perreault to Sophie Lapalu, the 4/11/2014

I have looked at my schedule again. I am on a very tight deadline, writing a long essay on the late Ana Mendieta and it will be impossible to meet with you. Might you send me questions by email instead? I have used this procedure with other researchers and it has worked out quite well, with few misunderstandings and time to think.

Let me know,

John Perreault

Sophie Lapalu to John Perreault, the 08/01/2015

Dear John,

I went to consult *In plain Sight* at the Moma, and it was really helpful to me, thanks to made me know that it was there.

I have several questions; first, I would like to know more about your background: what have you studied, and how did you decide to become a poet/art critic/artist/curator?

In 1968 you participated in an event in Central park, *Tiny Events*. What did it consist in? Who initiated it? Who were the participants? I haven't found any documentation or further information about this. Could you tell me more?

If this works were intended to the man of the street, why do you have invited people to "hunt" the Street Works and announced them with kind of poster?

What influenced you at this time to think like that? Were you sensible to Fluxus way of thinking, as you invited Ben Patterson to participate at Street Works for example?

It seems that the non spectacular, discreet and tiny events are important in general for you, as you said for Street Works that works were "[…] intented for those who were in the area, shopping, strolling, and doing various Saturday midtown things during the natural course of their lives", ("Art on the Street", *Village Voice*, 27 mars 1969, p. 17.). Why do you give such importance to the idea that an art work could not be seen as an art work?

You also wrote that a Street Work "loses its effectiveness if transferred indoors to a gallery or a museum"; ("Taking to the Street", *Village Voice*, 16 Octobre 1969, p. 15). What do you think today of Following Piece of Vito Acconci? Do you consider that it loses its effectiveness?

Thank you very much for your time,

I wish you the best for this New Year, even if it's starting by the reminder of what our society is able to produce of suffering...

John Perreault to Sophie Lapalu, the 10/01/2015

Dear Sophie,

I spent some time at a Teachers' College in New Jersey, but rapidly escaped to New York City to self-educate by devouring all available art works in galleries and museums. I consider that I received my MFA from the Museum of Modern Art, if not the Whitney. I had already thought of myself as a poet and artist when I was in high school, maybe even earlier. I became an art critic to support my work as a poet and artist; I became a curator, arts editor and arts administrator to support my work as an art critic.

Concerning *Tiny Event*: Don't remember. We did so much, so fast.

Poster: We were not about turning our backs on the art world. We thought we would influence those fellow artists, poets, and art critics on our mailing lists to eventually engage in street works themselves. And, in fact, some of them did. Each reiteration of *Street Works*, at different places, at different times. Four in all (five, if you could Hannah Weiner's World Works) had a larger group of participants. Until everyone on our group mailing list --- 2000 plus --- was invited to do a street work....

Re: Fluxus. I was not at all interested in Fluxus at the time, but certainly more interested in the French situationists. And, of course, we all knew the history of Dada and Futurism, etc. And Happenings. One of the Street Works/performance co-workers, the Pop artist Marjorie Strider had been married to Michael Kirby who wrote the first book about Happenings and then one on Futurist performances. Hannah Weiner, who was friendly with Dick Higgins (a Fluxus promoter and publisher), invited Ben Patterson. My only connection to Fluxus at the time was through the great avant-garde composer La Monte Young who I had met in San Francisco in 1961.

Art work could not be seen as an art work: As a professor of art – at the School of Visual Arts, the University of Iowa, University of Art in Tucson, Arizona, the National University of Australia and other places – I often told my astonished students that if you saw something and you didn't know what it was, it was probably art. Also: I am indebted to Duchamp's interest in the ultra-thin. In this case, it is that ultra-thinness between art and non-art, rather than either

one separately.... Also, people are sometimes inhibited by things or actions labeled as art; whereas surprise is universally engaging. Besides, contrary to formalism, it is not the form that is important, but the meaning.

If I consider that *Following Piece* loses its effectiveness? Yes. It becomes something else. Perhaps, journalism. Or art criticism. Or a product of some sort. A souvenir.

Regards,

John Perreault

P.S. My sympathies. The massacre in Paris is appalling! Like the man who killed to policemen at random in NYC recently, these types are all totally insane and must be treated as such.

Sophie Lapalu to John Perreault, the 10/01/2015

Dear John,

Thank you very much for your answers and your precisions.

I have few questions more...

Do you think that acting in the street without preventing contributes to surprise or indifference? We should not be prevented to be able to see a Street Works? I mean...You said that "Perhaps the most invisible and most sensational work was 'performed' by Scott Burton. […] Burton walked the area in disguise and went completely unnoticed." ("Free Art", in *The Village Voice*, 1er mai 1969, p. 14). Which means, if I understand well, that more a work is not seen (as a work of art but also as something happening), the best it is. But could the man of the street notice something? If he doesn't see anything, couldn't we think that the invited spectator is the only one to give a sense to that? Which leads to my third question: it is not indispensable to bring street works into the art world, in a way or another, to make them appear as semiotic propositions?

I completely understand the idea that, if you don't know what is it, it's probably art. Do you think that Street Works contributed to create a new spectator, a paranoiac spectator, who gives meaning to all that he crosses in the street and seems to make a sign to him? (like the heroes of the novel "Cosmos" of Gombrowicz).

Best regards,

Sophie

John Perreault to Sophie Lapalu, the 10/01/2015

Dear Sophie,

Acting in the street without preventing: Surprise, from what I observed.

More a work is not seen, the best it is: Sometimes. Burton was in drag, dressed as a woman. Even his co-workers did not recognize him.

Sometimes the notified spectators didn't see anything because they could not know what to look for. Participants were announced, time and place. But works were not described. Also we most often did not know what each other were going to do.

We wanted to break down the self-appointed power of the art world to decide what is or is not art. Although of course I always begin with students discussing the proposition that the art world decides what is and is not art. Now this seems simplistic...What we were searching for were kinds of art that could exist outside the art world. I still think that is an interesting proposition.

Contributed to create a new spectator: Yes. Definitely. I would not call it paranoiac though. No, no. It is not an illness to see everything as art; it is a higher consciousness.

I don't know if I mentioned this before, but an older friend of mine Edward Denby – a poet and dance critic who had been in Germany during the Weimer Republic -- told me that we were training artists for sabotage. This shocked me because Edward was generally sympathetic to the avant-garde and to me and certainly to Scott Burton who was also a friend

of his. What he said stopped me in my tracks. Obviously we were doing something that was very upsetting to him. I think it had to do with violating certain unstated norms. We were sabotaging his art world – the world of de Kooning, Ballanchine, and Ned Rorem. And Frank O'Hara.

Hope my answers help,

Sincerely,

John P.

Sophie Lapalu to John Perreault, the 11/01/2015

Dear John,

Thanks' again for your answers.

I think that the big issue for me is to know if art could exist without/outside the art world? Of course I prefer to think YES, but in a pragmatic way, I'm afraid it's no...

May be sabotaging the art world was/is a good thing to do?

Best regards,

Sophie

John Perreault to Sophie Lapalu, the 11/01/2015

Sophie,

Art Outside the Art World. Some thoughts....

It depends upon what you expect art to do. If it is to make money for you the artist, make art-world fame, be included in art history, then you cannot make that kind of art outside the art world. Or at least you cannot care about all of these and maybe, maybe your work will be discovered. But it is unlikely.

If you make art as a form of meditation, or self-exploration, or exploration of art and/or the world, or to change the world, or as prayer or in order to channel energies to and from this plane -- I know this sounds strange -- then there is no problem being outside the art world. In fact, being outside the art world may be required.

And then too some artists believe they can change viewers and the world, secretly -- through the art world. Given the state of the art world, I am not sure this is still possible.

Best,

John P.

Good luck on your project!

Entretien par mail avec John Perreault, septembre 2014 / janvier 2015.

Traduction française

Sophie Lapalu à John Perreault, le 13/09/2014

Cher John Perreault,

Je suis une chercheuse française en théorie de l'art et la série de « Street Works » est indubitablement très importante pour ma recherche de doctorat. Mes recherches portent sur le paradoxe de ce que j'appelle les « actions furtives » : lorsque des artistes agissent dans l'espace public sans être vus en tant qu'artistes. Mais si la pièce n'est pas vue comme de l'art, cela n'existe pas. Mon but est d'analyser la structure symbolique qui permet à un artiste d'agir sans être vu comme artiste, et sa relation avec les formes de médiations qui sont présentées à un public de l'art, mais à posteriori. D'une certaine façon, mon intérêt est de comprendre comment ce type d'actions devient un événement (artistique) rétroactivement. J'étudie des actions furtives différentes de Vito Acconci, Adrian Piper, Jiri Kovanda, Francis Alÿs…

Il me manque quelques informations et je vous serais très reconnaissante si vous acceptiez et trouviez le temps de répondre à une série de questions que je me pose. Je serai en Amérique du nord en octobre/novembre/décembre et je serais enchantée de vous rencontrer. De plus, peut-être est-il possible de consulter vos archives ?

Merci beaucoup de votre attention,

Bien cordialement,

Sophie

John Perreault à Sophie Lapalu, le 14/09/2014

Chère Sophie,

Je serai heureux de parler avec vous. Le concept d'action furtive m'intéresse certainement, même aujourd'hui. Voici une pensée : les actions ont été réalisées pour les autres artistes présents sur le site, au jour et à l'heure des « Street Works », mais aussi pour le public profane qui l'aurait ou ne l'aurait pas perçu comme de l'art.

Qu'importe ce que l'art fait, il n'a pas nécessairement besoin d'être appelé de l'art pour le faire. Certainement le type d'art que j'aimais alors et que je préfère toujours est l'art qui questionne la réalité, la réalité bourgeoise, et / ou la réalité esthétique, politique ou théologique.

Cordialement,

John Perreault

Sophie Lapalu à John Perreault, le 15/09/2014

Merci beaucoup pour votre réponse.

Je comprends votre positon, mais à cette époque, n'étiez vous pas d'accord avec l'idée de Duchamp qu'une œuvre d'art existe deux fois : quand elle est faite par l'artiste et quand elle est revue par le spectateur ? Que se passe-t-il si l'on élimine le spectateur ? J'ai l'impression qu'à la fin, les artistes produisent des photos et d'autres types de documentations dans le but de rencontrer un public dans tous les cas.

Et qu'entendiez-vous exactement quand vous disiez, en 1969, à propos des « Street Works », « Aussitôt que l'homme de la rue peut identifier un Street Works comme œuvre d'art, le Street Works cesse d'exister comme œuvre d'art. » ?

Bien à vous,

Sophie

John Perreault à Sophie Lapalu, le 15/09/2014

Chère Sophie,

Aujourd'hui je ressens que l'on pourrait effectivement éliminer le spectateur. Certainement l'art peut être fait comme pure recherche, comme connaissance de soi, comme propre unification et même dans des buts magiques ou spirituels. Rien de cela ne requiert de spectateur.

Dans l'ensemble, cependant, la plupart de l'art aujourd'hui n'est pas social. C'est maintenant une pure commodité. Qu'est-que Duchamp avait en tête ?

Sophie Lapalu à John Perreault, le 15/09/2014

Cher John,

« Commodité », je ne sais pas, mais je suppose qu'il parlait de la postérité de l'œuvre d'art, faite par le spectateur, celui qui reçoit le travail, qui va vivre avec, le comprendre à sa manière dans sa propre vie. Pensez-vous que l'art s'adresse en priorité à celui qui le crée ?

Bien à vous,

Sophie

Sophie Lapalu à John Perreault, le 02/11/2014

Cher John,

J'espère que vous allez bien. Je viens à New York en décembre, pensez-vous que cela soit possible d'organiser un rendez-vous ? Je ne voudrais pas manquer l'opportunité de vous rencontrer.

Bien à vous,

Sophie

John Perreault à Sophie Lapalu, le 11/10/2014

Oui nous pouvons nous rencontrer en décembre. Donnez-moi une date.

John P.

Sophie Lapalu à John Perreault, le 04/11/2014

Merci beaucoup pour votre réponse.

Que pensez-vous du 9 décembre ?

Bien à vous,

Sophie

John Perreault à Sophie Lapalu, le 4/11/2014

J'ai consulté mon emploi du temps à nouveau. Je suis dans un délai très serré, je dois écrire un long essai sur les dernières années d'Ana Mendieta et il me sera impossible de vous rencontrer. Pouvez-vous m'envoyer vos questions par mail plutôt ? J'ai fait comme cela avec d'autres chercheurs et ça a plutôt bien marché, avec peu de malentendus et du temps pour penser.

Tenez-moi au courant,

John Perreault

Sophie Lapalu à John Perreault, le 08/01/2015

Cher John,

Je suis allée consulter *In plain Sight* au Moma, et ça m'a beaucoup aidé, merci de m'avoir fait savoir que c'était conservé là. J'ai quelques questions. En premier lieu, j'aimerais en savoir plus sur votre expérience ; qu'avez-vous fait comme études et comment avez-vous décidé de devenir un poète, critique d'art, artiste et curateur ?

En 1968, vous avez participé à un événement à Central Parc, *Tiny Events*. En quoi cela consistait-il ? Qui l'avait initié ? Qui étaient les participants ? Je n'ai trouvé aucune documentation ou autres informations là dessus. Pouvez-vous m'en dire plus ?

Si les « Street Works » étaient destinés à l'homme de la rue, pourquoi avez-vous invité des gens à « chasser » les « Street Works » et avez-vous annoncé l'événement avec des affiches ?

Quelles étaient vos influences à cette époque pour penser comme cela ? Etiez-vous sensible à la façon de penser de Fluxus, puisque vous aviez invité Ben Patterson à participer ?

Il semblerait que les événements non spectaculaires, discrets et minuscules soient importants pour vous en général, puisque vous aviez dit à propos des Street Works qu'ils étaient « À l'attention de ceux qui étaient dans le quartier, à faire des achats, à flâner, occupés à faire des choses que l'on fait le samedi dans le centre-ville pendant le cours naturel de la vie », (« Art on the Street », *Village Voice*, 27 mars 1969, p. 17). Pourquoi donnez-vous tant d'importance à l'idée qu'un travail artistique pourrait ne pas être vu comme un travail artistique ?

Vous avez aussi écrit qu'un Street Work « perd son effectivité si transféré à l'intérieur d'une galerie ou d'un musée » (« Taking to the Street », *Village Voice*, 16 octobre 1969, p. 15). Que pensez-vous aujourd'hui de *Following Piece* de Vito Acconci ? Est-ce que vous considérez que cette pièce a perdu son effectivité ?

Merci beaucoup de votre temps,

Sophie Lapalu

Je vous souhaite le meilleur pour cette nouvelle année, même si cela commence en nous rappelant combien notre société est capable de produire comme souffrance…

John Perreault à Sophie Lapalu, le 10/01/2015

Chère Sophie,

J'ai passé un peu de temps comme professeur dans une Université du New Jersey, mais je me suis rapidement échappé à New York City et me suis auto-éduqué en dévorant toutes les œuvres d'art disponibles dans les galeries et les musées. Je considère que j'ai reçu un diplôme du Musée d'art moderne, si ce n'est du Whitney. Je me pensais déjà comme poète et artiste lorsque j'étais à l'école secondaire, peut-être même avant. Je suis devenu critique d'art pour soutenir mon travail comme poète et artiste ; je suis devenu curateur, éditeur d'art et administrateur artistique pour soutenir mon travail comme critique d'art.

Concernant *Tiny Event*: je ne me rappelle pas. On a tant fait, tellement vite.

Les annonces et invitations : Nous ne cherchions pas à tourner le dos au monde de l'art. Nous pensions que nous pourrions influencer les autres artistes, poètes et critiques d'art de notre liste de diffusion pour qu'éventuellement ils s'engagent eux-mêmes dans les Street Works. Et, en fait, certains l'ont fait. Chaque réitération des *Street Works*, aux différents endroits, dans des différents moments (quatre en tout ; cinq, si l'on compte *World Works* d'Hannah Weiner) a vu son groupe de participants s'élargir. Jusqu'à ce que chaque personne de notre liste de diffusion – plus de 2000 – soit invitée à faire un *street work*...

Re: Fluxus. Je n'étais pas du tout intéressé par Fluxus à cette époque, mais certainement plus aux situationnistes français. Et, bien sûr, nous connaissions tous l'histoire de Dada et du Futurisme, etc. Et les Happenings. Un des *street works* /performance d'une de mes collègue, l'artiste pop Marjorie Strider, était mariée à Michael Kirby, qui avait écrit le premier livre sur les Happenings puis un sur les performances futuristes. Hannah Weiner, qui était amie avec (un promoteur et éditeur de Fluxus), avait invité Ben Patterson. Ma seule connexion à Fluxus à cette époque était le grand compositeur d'avant-garde La Monte Young, que j'avais rencontré à San Francisco en 1961.

À propos d'œuvres d'art qui peuvent ne pas être vues comme œuvres d'art : Comme professeur d'art – à l'Ecole d'Arts visuels (School of Visual Arts), à l'Université d'Iowa, à l'Université d'art à Tucson, Arizona, the l'Université Nationale d'Australie et d'autres lieus – j'ai souvent dit à mes étudiants étonnés que si vous voyez quelque chose et que vous ne savez pas ce que c'est, c'était probablement de l'art. Aussi : j'ai une dette envers l'intérêt de

Duchamp pour l'infra-mince. Dans ce cas, c'est cette ultra-mince entre l'art et le non-art plutôt que chacun séparément… Aussi, les gens sont parfois inhibés par les choses ou les actions qui sont étiquetées comme de l'art ; tandis que la surprise est universellement engageante. En outre, contrairement au formalisme, ce n'est pas la forme qui est importante, mais le sens.

Si je considère que *Following Piece* a perdu son effectivité ? Oui. C'est devenu quelque chose d'autre. C'est devenu quelque chose d'autre. Peut-être du journalisme. Ou de la critique d'art. Ou un produit de quelque sorte. Un souvenir.

Cordialement,

John Perreault

P.S. Mes sympathies. Le massacre à Paris est épouvantable ! Comme l'homme qui a tué un policier au hasard à New York récemment, ces types sont totalement fous et doivent être traités comme tels.

Sophie Lapalu à John Perreault, le 10/01/2015

Cher John,

Merci beaucoup pour vos réponses et vos précisions. J'ai quelques questions supplémentaires…

Pensez-vous qu'agir dans la rue sans prévenir contribue à créer de la surprise ou de l'indifférence ? Nous ne devions pas être prévenus pour être capable de voir un Street Works ? Je veux dire ... Vous avez dit : « Peut-être que le plus invisible et le plus sensationnel des travaux a été "performé" par Scott Burton. […] Burton marchait dans le quartier déguisé et passa totalement inaperçu. », (« Free Art », dans *The Village Voice*, 1er mai 1969, p. 14). Ce qui signifie, si je comprends bien, que moins l'œuvre est vue (comme œuvre d'art mais aussi comme quelque chose en train de se dérouler), mieux c'était. Mais est-ce que l'homme de la rue a remarqué quelque chose ? S'il ne voit rien, est-ce que l'on ne peut pas penser que le spectateur invité est le seul à donner sens à cela ? Ce qui mène à ma troisième question :

n'est-il pas indispensable de ramener les *street works* dans le monde de l'art, d'une manière ou d'une autre, pour les faire apparaître comme des propositions sémiotiques ?

Je comprends totalement l'idée que, si tu ne sais pas ce que c'est, c'est probablement de l'art. Est-ce que vous pensez que les « Street Works » ont contribué à créer un nouveau spectateur, un spectateur paranoïaque, qui donne du sens à tout ce qu'il croise dans la rue et qui semble faire signe (comme le héros du roman *Cosmos* de Gombrowicz) ?

Cordialement,

Sophie

John Perreault à Sophie Lapalu, 10/01/2015

Cher Sophie,

Agir dans la rue sans prévenir : surprise, pour ce que j'ai observé.

Moins l'œuvre est vue, mieux c'est : parfois. Burton était déguisé, habillé comme une femme. Même ses collègues ne l'ont pas reconnu. Parfois le spectateur prévenu n'a rien vu parce qu'il ne savait pas ce qu'il fallait chercher. Les participants étaient annoncés, l'heure et l'emplacement. Mais les travaux n'étaient pas décrits. Aussi la plupart du temps nous ne savions pas ce que les uns et les autres allaient faire.

Nous voulions casser le pouvoir autoproclamé du monde de l'art, qui décide ce qu'est l'art et ce qui n'en est pas. Avec mes étudiants, je commence toujours mes cours en discutant cette idée, à savoir que le monde de l'art décide de ce qui relève de l'art et de ce qui n'en relève pas. Maintenant cela semble simpliste… Ce que nous cherchions était des formes d'art qui pouvaient exister en dehors du monde de l'art. Je pense toujours que c'est une proposition intéressante.

Contribuer à créer un nouveau spectateur : Oui. Définitivement. Mais je ne l'appellerai pas paranoïaque. Non, non. Ce n'est pas une maladie de tout voir comme de l'art, c'est une conscience plus élevée.

Je ne sais pas si j'ai déjà mentionné cela, mais un vieil ami à moi, Edward Denby – un poète et critique de danse qui était en Allemagne sous la République de Weimer – m'a dit que nous entraînions les artistes au sabotage. Cela m'a choqué parce qu'Edward était généralement sympathique envers l'avant-garde et moi-même, et certainement envers Scott Burton qui était un vieil ami à lui. Ce qu'il m'a dit m'a pris de court. Evidemment nous faisions quelque chose qui le dérangeait. Je pense que cela avait à voir avec une forme de violation de normes tacites. Nous sabotions son monde de l'art – celui de Kooning, Ballanchine et Ned Rorem. Et Frank O'Hara.

J'espère que mes réponses vous aideront,

Sincèrement,

John P.

Sophie Lapalu à John Perreault, le 11/01/2015

Cher John,

Encore merci pour vos réponses. Je pense que la plus grande question serait de savoir si l'art peut exister sans / en dehors du monde de l'art ?

Bien sûr je préfère penser que OUI, mais d'un point de vue pragmatique, j'ai peur de penser que c'est non…

Peut être que de saboter le monde de l'art était / est une bonne chose à faire ?

Bien cordialement,

Sophie

John Perreault à Sophie Lapalu, 11 janvier 2015

Sophie,

L'art en dehors du monde de l'art. Quelques pensées....

Cela dépend de ce que vous attendez de l'art. Si, en tant qu'artiste, vous espérez faire de l'argent, atteindre une gloire artistique mondiale et être inclus dans l'histoire de l'art, alors vous ne pouvez pas faire ce type d'art à l'extérieur du monde de l'art. Ou du moins vous ne pouvez pas vous soucier de cela et alors, peut-être, peut-être votre travail sera découvert. Mais il y a peu de chance. Si vous envisagez l'art comme une forme de méditation, ou d'exploration de vous-même, de l'art et/ou du monde, ou comme façon de changer le monde, ou comme une prière dans le but de canaliser les énergies vers et depuis ce plan, alors il n'y a aucun problème à se situer à l'extérieur du monde de l'art. En fait, être à l'extérieur du monde de l'art peut même être requis.

Et puis, aussi, certains artistes croient qu'ils peuvent changer le spectateur et le monde, secrètement – à travers le monde de l'art. Vu l'état du monde de l'art, je ne suis pas sûr que ce soit toujours possible.

Cordialement,

John P.

Bon courage pour votre projet !

Entretien avec Jiří Kovanda, le 21 juillet 2013, Paris

Version originale en anglais.

SL: You said that *Following Piece* (1969) by Vito Acconci was a big discovery. This is really interesting for me cause *Following Piece* is the first furtive action of my corpus; I mean, an artist who decided to act in a public space but without spectator. Why was it a big discovery for you? And how did you know about this work? Did it influence your actions?

JK: *Following Piece* certainly influenced my works. I saw this piece for first time probably in some art magazine, I don't know exactly, but there isn't another possibility. Why a big discovery? It is hard to say, I work intuitively... maybe there is a strong moment of choice and then being in a connection with somebody unknown, in some kind of relationship, but unnoticed. And at the same time to act not freely, but after the person.

SL: Are connexions with somebody unknown is something you are particularly interested? In different ways: *Kissing through glass*, or *Contact* .What do you think?

JK : Yes, a connection with somebody, anybody unknown, to be so close that it is obviously experienced like something unpleasant, to be so close and at the same time so distant. In spite the closeness it can't be a real contact. It is like to say yes and no at the same time.

SL: You scratched your neck in a public place in Prague, or you turned back into the escalator (I think it was the first escalator in place in Prague, and people do not really know how to interact with, no?): why have you chosen not dramatic gestures, tiny, from the everyday life? Could we say there are directed inspired from the everyday life? Or more, something like "ready-made" gestures?

JK: The escalator wasn't the first in Prague, people were acknowledged with this equipment quite long time. I choose non-dramatic gestures because I want to shift from everyday life to a minimum. Such a minimal shift is then much more surprising. The smaller the shift, the better.

SL: Shift the everyday life, but with small gestures, to minimum. Is that means you refuse the spectacular?

JK: Yes.

SL: Were you influenced by theories of the everyday life and modern world, like Henri Lefevbre for example? He said that the quotidian is insignificant, without event, unseen and is happening into the present. This is the way of apparition of your work, when it's happening it's not seen, ephemeral, nothing is happening actually.

JK: Sorry, I don't know Henri Lefebre, I work intuitively without theories. I'm not a thinker. I don't like the spectacular because the moment of discovery, of sudden awareness is very important. The thing has to be inconspicuous, similar to everydayness, but different, it should be an event, you are true. And anartistic environment confirms the seriousness of the matter. It says to us that is not a joke, for example, that it is a serious message.

SL: Why did you decide to act without spectator, in "secret" in a way?

JK: Some performances I made with spectators, some ones without. It depends on the character of work. For example, spectators in the escalator piece would be nonsense, because they would disturb the whole situation, it is a personal gesture.

SL: So there are only pragmatic reasons?

JK: Yes, I don't know... some actions need "living" spectators, because they are part of it, some didn't... But each work needs a communication channel.

SL: You said in an interview that the question is when the communication takes place, when the thing is referred to as art. Indeed, if you never communicate about this actions, could the act exist? At the same time, you say that the action has to take place. Why? What happened when you acted?

JK: Action has to take place and then to be communicated, it is absolutely important. Art is a communication for me, sharing feelings and experiences, expanding perception. When I decide to do something, it makes sense only if I do it. The gesture must be made, then may have some importance.

SL: Could we say that your art is not the action only, but all the structure you built with the action, its documentation and the exhibition/publicity (in a sense of "making public")?

JK: Art is immaterial, intangible. And documentation, exhibition, publicity are ways of communication, pointers on the way to sharing. I could even say that a painting isn't on the canvas, but only in my eye and heart.

SL: Could we say the art piece is "late"? The temporal is different than a classical piece of art. Not on a chronologic way like 1) action 2) documentation for spectators but more like: the documentation permits to see the action as art at posteriori and has an influence in the present into the past. Like when you reveal a secret: you influence the past.

JK: Both is possible. Actions can be experienced in real time on the real place or in "real time" in the mind of gallery visitor. It's always in the present tense.

SL: Were you conscious of that when you asked to someone to take a picture? Do you consider the picture and the sentence as documentation? Was it in the idea to exhibit the pictures then?

JK: Yes, it is a documentation, only a documentation, even if today someone takes it as a physical and tangible work of art. And always I had the idea to exhibit these pictures.

SL: The photographer was a friend? Did you give him instructions for the documentation?

JK: The photograph was my friend, every time the same. He had only very simple instructions without details; the final appearance of photos was up to him. Then I selected one or two pictures of several ones.

SL: Yes, but what kind of instructions, even simple, did you give to your friend who took the pictures of your actions, like for *Theater*? He had to be discrete or something?

SL: What did you expect of the pictures? Photography foot, a portrait...What did the friend wanted? Then, how did you choose the pictures? The more paradigmatic one or simple or...?

JK: Of course, the photographer had to be very discrete and in a distance. He had a very brief instructions, only roughly knew what was going to happen. Everything else was up to him. Always he made more photos, from which I then chose pictures with the

best information of the situation. And also according to their atmosphere. Photos should be documentation and information, not a work of art.

SL: How many exemplars are you doing of your documentation of action?

JK: For old actions from Seventies there are one sheet of original documentation and three sheets of editions, newly made from original negatives.

SL: On the end, why have you chosen the art world to reveal your actions?

JK : Because I have the actions from the very beginning considered art.

SL: You didn't studied art (I think I read this somewhere). How did you began to be an artist?

JK: I don't remember any exact moment. Children's drawings were slowly changing in something like art.

SL: When did you have your first exhibition?

JK: My first show was in Warsaw at Galeria Mospan (a small student gallery) in 1976.

SL: How was the reception of your work at this time?

JK: Completely normal. In Warsaw there was possible to see conceptual art in some galleries at the time. Unlike Prague.

SL: Could you explain why in 1978 you decide to personally disappeared from your work?

JK: It was not a decision; it was rather an unclear feeling. A feeling of exhausting of something and a need to make another step.

SL: Are you "recycling" this actions now, in installation or somehow?

JK: Yes, sometimes I make even reenactments of old actions. Even if I don't like it.

SL: Thanks to be so honest! That's precious. Why are you doing reenactments if you don't like it?

JK: I make reenactments only when somebody wants them. I think, if somebody wants to share the experience, I should give him the opportunity. When I launched something into the world, it has lived its own life and I should respect it and to accommodate those who are interested.

Entretien avec Jiří Kovanda, le 21/07/2013, Paris

Traduction française

SL : Vous dites que *Following Piece* (1969) de Vito Acconci a été une grande découverte. C'est très intéressant pour moi car *Following Piece* est une des premières action furtive de mon corpus ; je veux dire, un artiste qui décide d'agir dans l'espace public mais sans spectateur. Pourquoi cela a été une grande découverte pour vous ? Comment avez-vous connu cette œuvre ? Est-ce que cela a influencé vos actions ?

JK : *Following Piece* a certainement influencé mon travail. J'ai vu cette pièce pour la première fois probablement dans un magazine d'art, je ne sais pas exactement, mais il n'y a pas d'autres possibilités. Pourquoi une grande découverte ? C'est difficile à dire, je travaille intuitivement… Peut-être qu'il y a un moment fort, celui de faire un choix, puis être en connexion avec quelqu'un d'inconnu, dans une sorte de relation, mais non remarquée. Et en même temps, ne pas agir librement, mais après une personne.

SL: Est-ce que le fait d'avoir des connexions avec une personne inconnue n'est pas ce qui vous intéresse le plus ? De différentes manières comme avec les oeuvres *Embrasser à travers une vitre* ou *Contact*. Qu'est ce que vous en pensez ?

JK : Oui, une connexion avec quelqu'un, n'importe quel inconnu, pour être si proche que cela est vécu évidemment comme quelque chose de désagréable, être si proche et en même temps si éloigné. En dépit de la proximité, cela ne peut pas être un contact réel. C'est comme dire oui et non en même temps.

SL: Vous vous grattez le cou sur une place publique à Prague, ou vous vous retournez dans l'escalier roulant (je pense que c'était le premier escalier roulant en place à Prague, et les gens ne savaient pas vraiment interagir avec, non ?) : pourquoi avez-vous choisi des gestes non spectaculaires, minuscules, de la vie quotidienne ? Pouvons-nous dire qu'ils sont directement inspirés de la vie quotidienne ? Ou encore, quelque chose comme des gestes *readymade* ?

JK: L'escalier roulant n'était pas le premier à Prague, les gens connaissaient cet équipement depuis assez longtemps. Je choisis des gestes non -spectaculaires parce que je veux changer au minimum la vie quotidienne. Un changement si minimal est alors beaucoup plus surprenant. Plus petit est le changement, mieux c'est.

SL: Changez la vie quotidienne, mais par de petits gestes, au minimum. Cela signifie que vous refusez le spectaculaire ?

JK: Oui.

SL: Étiez-vous influencé par les théories de la vie quotidienne et du monde moderne, comme celles d'Henri Lefevbre par exemple ? Il a dit que le quotidien est insignifiant, sans événement, invisible et qu'il a lieu dans le présent. C'est comme la façon d'apparaître de votre travail : quand cela arrive on ne le voit pas, il est éphémère et rien ne semble se passer.

JK: Désolé, je ne connais pas Henri Lefebvre, je travaille intuitivement, sans théories. Je ne suis pas un penseur. Je n'aime pas le spectaculaire parce que le moment de la découverte, de conscience soudaine est très important. La chose doit passer inaperçue, semblable au quotidien, mais différente, cela doit être un événement, vous avez raison. Et l'environnement non artistique confirme le sérieux de la question. Il nous dit que n'est pas une plaisanterie, par exemple, que c'est un message sérieux.

SL: Pourquoi avez-vous décidé d'agir sans spectateur, en « secret » d'une certaine façon ?

JK: Certaines performances ont été faites avec des spectateurs, d'autres sans. Cela dépend du caractère du travail. Par exemple, inviter des spectateurs dans la pièce de l'escalier roulant serait une absurdité, parce qu'ils dérangeraient toute la situation, c'est un geste personnel.

SL: Donc il n'y a que des raisons pragmatiques ?

JK: Oui, je ne sais pas... Certaines actions ont besoin de spectateurs « vivants », parce qu'ils en font partie, d'autres n'en ont pas... Mais chaque travail a besoin d'un canal de communication.

SL: Vous avez dit dans un entretien que la question est de savoir quand la communication a lieu, quand la chose est mentionnée comme art. En effet, si vous ne communiquez jamais ces

actions, l'acte peut-il exister ? En même temps, vous dites que l'action doit avoir lieu. Pourquoi ? Qu'est-il arrivé lorsque vous avez agi ?

JK: L'action doit avoir lieu et ensuite être communiquée, c'est absolument important. L'art est pour moi une question de communication, de partage des sentiments et des expériences, d'extension de la perception. Quand je décide de faire quelque chose, cela n'a de sens que si je le fais. Le geste doit être fait, ensuite il aura peut-être de l'importance.

SL: Pourrions-nous dire que votre art n'est pas seulement l'action, mais toute la structure que vous avez construite avec l'action, sa documentation et l'exposition/publicité (dans un sentiment « de la rendre publique ») ?

JK: L'art est immatériel, intangible. Et la documentation, l'exposition, la publicité sont les manières de communiquer, des indicateurs sur la route du partage. Je pourrais même dire qu'une peinture n'est pas incarnée sur la toile, mais seulement dans mon œil et dans mon cœur.

SL: Peut-on dire que l'œuvre est en retard ? La temporalité est différente d'une œuvre d'art classique. Pas tant d'un point de vue chronologique de type 1) l'action 2) la documentation pour des spectateurs, mais plutôt : la documentation permet de voir l'action comme art à posteriori et a une influence dans le présent sur le passé. Comme quand vous révélez un secret : vous influencez le passé.

JK: Les deux sont possibles. Les actions peuvent être éprouvées en temps réel à l'endroit réel ou en « temps réel » dans l'esprit du visiteur de galerie. C'est toujours dans le présent.

SL: En aviez-vous conscience quand vous avez demandé à quelqu'un de prendre une photo ? Considérez-vous l'image et le texte qui l'accompagnent comme de la documentation ? Etait-ce dans l'idée de l'exposer ensuite ?

JK: Oui, c'est une documentation, seulement une documentation, même si aujourd'hui quelqu'un le prend comme une œuvre d'art physique et tangible. Et j'ai toujours eu l'idée d'exposer ces images.

SL: Le photographe était un ami ? Lui avez-vous donné des instructions pour la documentation ?

JK : Le photographe était mon ami, chaque fois le même. Il avait seulement des instructions très simples, sans détails ; l'apparence finale des photos vient de lui. Puis j'ai choisi une ou deux images dans celles qu'il avait faites.

SL: Oui mais quel type d'instructions, même minimales, avez-vous donné à votre ami qui a pris les photos de vos actions, comme pour *Théâtre* ? Il devait être discret ou autre chose ?

JK : Bien sûr, le photographe devait être très discret et à distance. Il avait des instructions très brèves, il connaissait seulement et grossièrement ce qui allait arriver. Tout le reste c'était à lui.

SL : Qu'attendiez-vous de ces images ? Des photographies en pied, un portrait... Qu'est-ce votre ami voulait ? Et puis, comment avez-vous choisi les images ? La plus paradigmatique ou la plus simple ou ... ?

JK : Il faisait toujours un certain nombre de photos, dans lesquelles je choisissais celles qui informaient le mieux la situation. Et aussi selon leur atmosphère. Les photos devraient être considérées comme la documentation, comme des informations, pas comme l'œuvre d'art.

SL: Combien d'exemplaires avez-vous fait de vos documentations d'actions ?

JK : Pour de vieilles actions des années 1970, il y a une feuille de documentation originale et trois feuilles d'édition, qui ont été refaites nouvellement à partir des négatifs originaux.

SL: Pourquoi avez-vous choisi le monde d'art pour révéler vos actions?

JK: Parce que les actions étaient dès le début considérées comme de l'art.

SL : Vous n'avez pas étudié l'art (je crois avoir lu ceci quelque part). Comment avez vous commencé à être artiste ?

JK : Je ne me rappelle pas le moment exact. Mes dessins d'enfant se sont changés lentement en quelque chose comme de l'art.

SL: Quand a eu lieu votre première exposition ?

JK : Ma première exposition était à Varsovie à la galerie Mospan (une petite galerie étudiante) en 1976.

SL: Quelle a été la réception de votre travail à ce moment là ?

JK: Complètement normal. À Varsovie à l'époque il était possible de montrer de l'art conceptuel dans quelques galeries. Contrairement à Prague.

SL : Pourriez-vous expliquer pourquoi en 1978 vous avez décidé de personnellement disparaître de votre travail ?

JK : Ce n'était pas une décision, c'était plutôt un sentiment peu clair. Un sentiment d'épuisement de quelque chose et un besoin de passer à une autre étape.

SL : Aujourd'hui, « recyclez-vous » vos actions, dans des installations ou d'une façon ou d'une autre ?

JK : Oui, parfois je fais même des *reenactments* de vieilles actions. Même si je n'aime pas.

SL : Merci d'être si honnête! C'est précieux. Pourquoi faites-vous des *reenactments* si vous n'aimez pas ?

JK: Je fais des *reenactments* seulement quand quelqu'un le veut. Je pense que si quelqu'un veut partager l'expérience, je devrais lui en donner l'occasion. Une fois que j'ai lancé quelque chose dans le monde, il vit sa propre vie et je dois le respecter et satisfaire ceux qui sont intéressés.

Entretien par mail avec Pilvi Takala, 1er juin 2015

Version originale

S.L.: Dear Pilvi, I am doing a PHD on the paradox of furtive actions; so I am particularly interested about your actions in different public spheres, where you're doing interventions without any spectator. How did you start to act in public sphere without inviting any spectator?

P.T.: In 2004 I went to Glasgow for an exchange from my school in Helsinki, at that time I was more interested in art in the public space and not so much showing in galleries. There I made the first piece that was kind of meaningful. It's an artist book based on a performative intervention called *Event on Garnethill*.

S.L.: Do you think that acting in secret of the art world, without saying that you are an artist, is a way to be more effective, to play with the limits of the rules and proprieties?

P.T.: I wouldn't say that I "act in secret of the art world", as you put it. It's just not useful for my research to announce to everyone that I'm an artist. In my early works, especially in the ones you mention in your questions, my interest mainly is on unspoken rules of different societies and human environments; in a small scale as we can find it in the company where I did "The Trainee" as well as in a more public yet awkwardly closed up context we have in "Bag Lady". In order to bring these unspoken rules to the surface, I temporarily became part of whatever society I wanted to look into. This can mean just being in a place (as in the shopping mall in "Bag Lady") or imitate certain appearence (as in *Event on Garnethill* where wore the schools uniform). The actual act of art happens later when I reflect on the collected material of my interventions. The videos people see in a museum or gallery is my interpretation or rather: processing of my action. That way, I concentrate the content I want to talk about; this would be actually the moment where I should "admit" that I'm an artist. But then the situation in which people could want to know is long over.

S.L.: Did you seek to touch a non-art public? Or to create something special that isn't cancelled by the knowledge of the art status (you know, "it's only art, so it's not really serious")?

P.T.: I seek to see things from a different perspective and want to share what I see with others, whether it's art audience or anyone. So anyone who sees my work in a museum is hopefully touched and I have my videos online too, so it's not necessary to go to the museum to see them. Of course something happens during the interventions themselves. In "Wallflower" for example, which I did in a traditional Finnish dancing club, I "touched" the awareness of an old man. After seeing me sitting

alone way too dressed up (I wore a floor-length ballroom gown) all night long he finally asked me to dance, stepping out of the regular boundaries of the traditional dancing club. It doesn't matter if this man knew or not that I was an artist performing; most important was that he did react to a fact I created in order to reflect on social behavior.

S.L.: In *Lady Bag*, why have you chosen to come back every day during a week? Could we say that this action was a way to introduce fiction into reality, playing with this feeling of "déjà vu"? Moreover, uncanny things appear here, don't they?

P.T.: The intervention was so subtle that it gained more power from repetition. Some people who worked in the mall would ignore me the first day, but couldn't continue ignoring me day after day. The the shoppers would change from day to day, though. I wondered if there was a certain pattern of behavior; I mean I only could anticipate possible reactions but never be sure about them. The unpredictability is the whole point of doing these kinds of interventions. If I feel like I know the outcome of a certain action, I don't go for it. I do prepare characters to perform and have some guidelines to follow when improvising. In Bag Lady I was just a foreign non-German-speaking person who hangs around at the mall and behaves like a perfect customer in every way, except for the style of carrying her money. I treated the transparent plastic bag full of cash just like my handbag in a very safe environment and was ignorant to the fact that showing my money might be dangerous or provoking. I returned to the mall every day until I felt like I've learned enough and reactions start to repeat themselves

S.L.: Could you describe more the *The Angels* project: did the shopping center was aware of your activities? How long was it? Did someone react?
How do you show the video? Is there any installation?

P.T.: The video is just a single channel work, that can be shown on a flatscreen or as a projection, very low key short piece. The department store wasn't aware of what I was doing at all (I don't normally ask for permissions, and they'd probably say no) so I had to try to do whatever I was doing relatively fast. So instead of standing around and waiting to spot people to "help" for days and weeks, I choreographed a day during which the same incidents happened many times. I had actors to show up with back pack open or drop a scarf, so I would know more of less where it will happen and my hidden camera man would have chances to be there too and catch something before he or me would be kicked out. So rather than challenge the security at the department store, I decided to control events more to have it on camera so that I would be able to keep the footage and make a video. Of course people around didn't know the people I "helped" are actors, so I just got a lot of strange looks, but no one said anything.

S.L.: Why do you act regularly in shopping center?

P.T.: I'm fascinated by shopping centers because they seem like public spaces and exist in centers of cities, but are much more controlled than we usually think. We intuitively know that though and automatically control out behavior in such consumer spaces.

S.L.: Maybe you know the Foucault's theory about the society of surveillance; this idea that the panoptic model is extended to all the society. He is saying that one of the factors is the fear that the society had during the XIXe century of the workers. Indeed, in the industry, workers were in contact with all the products and richness. In a shopping center, is quite the same. And you are in a closed space which is kept on watch on everywhere. Like in jail, in a way. At the same time, you are acting into the legal borders of this closed space, and reveal the limits of proprieties and the fears which are interiorized by the population. What do you think?

P.T.: I'm familiar with this theory of Foucault, yes. I think it's an interesting thought and definitely an aspect being present in "Bag Lady". But my focus was on challenging the pleasant shopping atmosphere of the mall and on shedding a controversial light on the fragility of the social order. A social order, where private property (represented through the bag full of money, in this case) is such a holy cow, that is under constant intuitive public control. And not only a control established from the "outside" such as through the concept "mall" or the security guards working in the mall.

S.L.: Speaking about documentation; for me, pictures and reports are mediums in order to make the action exist into the art world, a posteriori. How do you regard them? How do you consider videos/ pictures/texts that permit to a spectator to know about your actions? Do you think they are helpful for the spectator to imagine what happened? How do you choose the medium?

P.T.: As I mentioned earlier when responding to your question about acting in secret, my actions documented on video need to be "processed", as I put it before. That doesn't mean that I falsify them or anything like that, it's rather choosing which images / videos / texts give a clear idea of what happened. This is not only helpful but simply necessary in order to enable the spectator imagining my action. By performing and setting up interventions, I'm creating a narrative. Eventually, I'll need another narrative form as video / text / pictures to communicate this narration. I choose the medium according to the work. For "Snow White" it wouldn't have made sense to do a book but for *Event on Garnethill* this was perfectly fine. For me it's very important to make the art piece, the video or whatever form, that for me is the tool for communication, the way to participate in society. The interventions are research, not the artpiece themselves. Only after I've chose which interventions and what parts of those are the most interesting, I'm able to take responsibility of what I want to share with the rest of the world. It's very different to look at documentation and to be somewhere, and the narrative I make from documentation, real events is the tool for thinking I want to offer others and

myself, it extends beyond a particular event in particular place and can be used as an example for larger thoughts and ideas.

S.L.: Marcel Duchamp said that any genius, making every day extraordinary pictures without anyone seeing them does not exist. Art is made twice: by the artist and by the spectator. What do you think about that? Do you think that for your action it was 3 times: by you, by the passer-by, and by the spectator into the art world?

P.T.: You could say that, but the passer by could also be seen as someone walking past a movie set, or the subject of a documentary. The place, the people involved and the people looking at the work all make the work.

S.L.: Do you sell the documentation/art piece of your actions? How many exemplary?

P.T.: I sell videos and installations as editions of 4+1 or 5+2, just like any art. But just like any video art, the market is not too big for these kind of formats and the main buyers are museums and public institutions.

Entretien par mail avec Pilvi Takala, 1er juin 2015

Traduction française

S.L. : Chère Pilvi,

Je suis en train de faire une thèse sur le paradoxe de l'action furtive ; je suis particulièrement intéressée par vos actions qui ont lieu dans différentes sphères publiques, où vous faites des interventions sans aucun spectateur. Comment avez-vous commencé à agir dans la sphère publique sans inviter aucun spectateur ?

P. T. : En 2004 je suis allée à Glasgow pour un échange avec mon école à Helsinki. À cette époque j'étais plus intéressée par l'art dans l'espace public et pas vraiment par celui montré dans les galeries. Là bas j'ai fait la première pièce significative. C'est un livre d'artiste basé sur une intervention performative appelée *Event on Garnethill*.

S.L. : Est ce que vous pensez qu'agir en secret du monde de l'art, sans dire que vous êtes une artiste, est une façon d'être plus effective, de jouer avec les limites et les lois les convenances ?

P. T. : Je ne dirais pas que j' « agis en secret du monde de l'art », comme vous l'avez écrit. C'est juste que ce n'est pas nécessaire pour ma recherche d'annoncer à tout le monde que je suis une artiste. Dans mes premières œuvres, particulièrement dans celles que vous mentionnez dans vos questions, mon intérêt se porte principalement sur les règles inexprimées dans différentes sociétés et environnements humains ; à une petite échelle comme nous pouvons le trouver dans l'entreprise où j'ai fait *La Stagiaire*, mais aussi dans un contexte public, bien qu'étrangement fermé, que nous trouvons dans *Lady Bag*. Pour amener ces règles inexprimées à la surface, je suis temporairement devenue la partie de la société que je souhaitais examiner. Ceci peut signifier être juste à un endroit (comme dans le centre commercial dans *Lady Bag*) ou imiter certaines apparences (comme dans *L'Événement sur Garnet Hill* où j'ai porté l'uniforme d'écolière). L'acte réel d'art arrive plus tard, lorsque je réfléchis au matériel rassemblé lors de mes interventions. Les vidéos que les gens voient dans

un musée ou une galerie sont de l'ordre de mon mon interprétation ou plutôt, le traitement de mon action. De cette façon, je concentre le contenu dont je veux parler ; ceci serait en réalité le moment où je devrais « admettre » que je suis un artiste. Mais alors, la situation que les gens seraient susceptibles de vouloir connaître est finie depuis longtemps.

S.L. : Est-ce que vous essayez de toucher un « non public » ? Ou de créer quelque chose de spécial qui ne serait pas annulé par le fait de savoir que c'est de l'art (vous savez, « oh ce n'est que de l'art, alors ce n'est pas vraiment sérieux ») ?

P.T. : Je cherche à voir les choses avec une perspective différente et à partager ce que je vois avec d'autres, que ce soit le public de l'art ou quelqu'un. Donc n'importe quelle personne qui voit mon travail dans un musée est, je l'espère, touchée, et je mets mes vidéos en ligne aussi, donc ce n'est pas nécessaire d'aller au musée pour les voir. Bien sûr quelque chose arrive pendant les interventions elles-mêmes. Dans *Le Giroflée* par exemple, que j'ai fait dans un club de danse traditionnel finlandais, j'ai « touché » la conscience d'un vieil homme. Après m'avoir observée assise seule et trop bien habillée (je portais une robe de bal dont la longueur touchait le plancher) toute la nuit, il m'a finalement demandé de danser, sortant des frontières régulières du club de danse traditionnel. Cela n'a pas d'importance que cet homme sache ou pas qu'il s'agissait d'une performance d'artiste ; le plus important est qu'il ait vraiment réagi à un fait que j'avais créé pour réfléchir aux comportements sociaux.

S.L. : Avec *Lady Bag*, pourquoi avez-vous choisi de revenir tous les jours durant une semaine ? Est-ce que l'on peut dire que cette action était une façon d'introduire de la fiction dans la réalité, jouant avec le sentiment de « déjà vu » ? De plus, des choses étranges apparaissent ici, non ?

P.T. : L'intervention était si subtile qu'elle a gagné en puissance avec la répétition. Quelques personnes qui travaillent dans le centre commercial m'ignoraient le premier jour, mais ne pouvaient plus continuer à m'ignorer jour après jour. Les clients changeaient chaque jour. Je me demandais s'il y avait un certain modèle de comportement ; je veux dire, je pouvais seulement prévoir des réactions possibles, mais ne pouvais jamais être sûre de celles-ci. L'imprévisibilité est tout l'intérêt de faire ces sortes d'interventions. Si je pense que je connais le résultat d'une certaine action, je ne vais pas la faire. Je prépare vraiment des personnages pour performer et avoir quelques directives à suivre lorsque j'improvise. Dans *Lady Bag*, j'étais juste une personne étrangère, non-germanophone, qui traîne au centre

commercial et se comporte comme un client parfait en tous points, mise à part sa façon de transporter son argent. J'utilisais le sac en plastique transparent rempli d'argent comme mon sac à main, dans un environnement très sûr, et étais ignorante du fait que montrer mon argent pourrait être dangereux ou provocant. Je suis retournée au centre commercial chaque jour jusqu'à ce que j'aie l'impression d'en avoir assez appris et que les réactions devenaient identiques.

S.L. : Est-ce que vous pouvez décrire plus précisément le projet *The Angel* : est-ce que la grande surface était au courant de vos activités ? Combien de temps cela a-t-il duré ? Est-ce que quelqu'un a réagi ? Comment montrez-vous la vidéo ? Faites vous une installation ?

P.T. : La vidéo est juste un travail de canal seul, simple, que l'on peut montrer sur un écran plat ou comme une projection, une pièce très courte et discrète. Le grand magasin n'était pas au courant du tout de ce que je faisais (je ne demande normalement pas d'autorisation et il aurait probablement refusé) donc j'ai dû faire relativement vite. Ainsi au lieu d'être debout et d'attendre pendant des jours et des semaines de découvrir des gens à « aider », j'ai chorégraphié une journée durant laquelle les mêmes incidents sont produits plusieurs fois. J'avais des acteurs pour se promener avec le sac à dos ouvert ou pour laisser tomber une écharpe. Je savais donc plus ou moins où cela allait arriver et mon cameraman caché avait des chances d'être là aussi et d'attraper quelque chose avant que lui ou moi ne soyons mis dehors. Ainsi plutôt que de défier la sécurité du magasin, j'ai décidé de contrôler davantage les événements, et ainsi je pouvais garder les séquences et faire une vidéo. Bien sûr les gens autour ne savaient pas que ceux que j' « aidais » étaient des acteurs. J'ai juste récolté beaucoup de regards étranges, mais personne n'a rien dit.

S.L. : Pourquoi agissez-vous régulièrement dans les centres commerciaux ?

P.T. : Je suis fascinée par les centres commerciaux parce qu'ils ressemblent aux espaces publics et existent dans les centres villes mais sont beaucoup plus contrôlés que ce que nous pensons. Nous le savons intuitivement et nous contrôlons automatiquement notre comportement dans de tels espaces de consommation.

S.L. : Vous connaissez sûrement la théorie de Foucault sur la société de surveillance; cette idée que le modèle du panoptique s'est étendu à toute la société. Il dit qu'un des facteurs est la crainte que la société avait, au XIXème siècle, de la classe ouvrière. En effet, dans l'industrie,

les ouvriers étaient en contact avec les produits et la richesse. Dans un centre commercial, c'est à peu près la même chose. Et vous êtes dans un espace fermé qui est surveillé de partout. Comme dans une prison, en un sens. En même temps, vous agissez dans les frontières légales de cet espace fermé et révélez les limites des convenances et les craintes qui sont intériorisées par la population. Qu'en pensez-vous ?

P.T. : Je suis familière de cette théorie de Foucault. Je pense que c'est une pensée intéressante et certainement cet aspect était présent dans *Lady Bag*. Mais mon travail voulait contester l'atmosphère commerciale agréable du centre commercial et de mettre une lumière controversée sur la fragilité de l'ordre social. Un ordre social où la propriété privée (représentée par le sac plein d'argent, dans ce cas) est une telle vache sacrée, qu'elle est dans le contrôle public intuitif constant. Et pas seulement un contrôle établi « de l'extérieur », comme pour le concept de « centre commercial » ou pour les agents de sécurité marchant dans le centre.

S.L. : À propos de documentation ; pour moi, les images sont des moyens de faire exister l'action dans le monde d'art, a posteriori. Comment les considérez-vous ? Comment considérez-vous les vidéos / les images/textes qui permettent à un spectateur de connaître vos actions ? Pensez-vous qu'ils sont utiles pour que le spectateur perçoive ce qui est arrivé ? Comment choisissez-vous le moyen de le faire ?

P.T. : Comme j'ai mentionné plus tôt en répondant à votre question sur le fait d'agir en secret, mes actions qui sont documentées en vidéo ont besoin d'être « traitées ». Cela ne signifie pas que je les falsifie ou quoi que ce soit de ce genre, mais plutôt que je choisis quelles images / vidéos ou textes donneront une idée claire de ce qui est arrivé. Ceci est non seulement utile, mais aussi simplement nécessaire pour permettre au spectateur de comprendre mon action. En faisant des interventions, je crée un récit. Finalement, j'ai besoin d'une autre forme narrative comme la vidéo / le texte / les images pour communiquer cette narration. Je choisis le moyen selon le travail. Pour *Blanche-Neige*, cela n'aurait pas signifié grand chose de faire un livre, mais pour *Event on Garnethill* c'était parfait. Pour moi il est très important de faire l'œuvre d'art, la vidéo ou autre, qui pour moi est l'outil de communication, la façon de participer à la société. Les interventions sont la recherche, pas l'œuvre elle-même. De ce fait, après avoir choisi quelles interventions et quelles parties de celles-ci sont les plus intéressantes, je peux prendre la responsabilité de ce que je veux partager avec le reste du monde. Il est très

différent de regarder la documentation quelque part, le récit que je crée avec la documentation ; les événements réels sont les outils pour réfléchir à ce que je veux offrir aux autres et à moi-même, ils s'étendent au-delà d'un événement particulier, d'un endroit particulier, et peuvent être utilisés comme exemples pour des pensées et des idées plus vastes.

S.L. : Marcel Duchamp a dit que n'importe quel génie, qui fait chaque jour des images extraordinaires sans que personne ne les voie, n'existe pas. L'Art est fait deux fois : par l'artiste et par le spectateur. Qu'en pensez-vous ? Pensez-vous que vos actions sont même faites trois fois : par vous, par le passant et par le spectateur du monde d'art ?

P.T. : Vous pouvez dire ça, mais le passant pourrait aussi être vu comme quelqu'un défilant devant un ensemble de films, ou le sujet d'un documentaire. L'endroit, les gens impliqués et les spectateurs participent tous du travail.

S.L. : Vendez-vous la documentation/œuvre d'art de vos actions et en combien d'exemplaire ?

P.T. : Je vends des vidéos et des installations comme des éditions de 4+1 ou 5+2, comme n'importe quel art. Mais comme n'importe quel art vidéo, le marché n'est pas très important pour ce type de formats et les acheteurs principaux sont des musées et des institutions publiques.

Entretien par mail avec Fabrice Gallis, 30 mai 2016 – 6 juin 2016

S. L. : Pourquoi as-tu décidé de ne pas documenter visuellement (au travers de la vidéo/photo etc.) les actions réalisées à l'occasion de ton DNSEP ?

F.G. : Quand j'ai décidé de ne tenter de produire que des actions presque impossibles à documenter (non documentables – néologisme) j'avais développé la conviction qu'un objet d'art ne pouvait être que transitoire, que toute forme d'ancrage d'un geste d'une manière matérielle, durable, ou documentaire, ne pouvait finalement exister que dans la mémoire.

Dès les yeux détournés de l'objet, c'est son souvenir qui nous reste, et plus précisément encore, lors même de l'expérience faite de l'objet, c'est en grande partie la mémoire qui active et structure la perception. Sans le filtre de la mémoire, pas de cohérence possible, pas de perception possible, pas d'objet possible.

J'ai décidé de tenter d'intervenir directement dans la mémoire d'un individu ou d'une communauté.

Le corps des actions est donc devenu nécessairement suffisamment dilué dans l'espace et le temps pour ne pouvoir être soumis à l'objectif d'un appareil photographique, évitant ainsi « l'effet » esthétique. Pour encore rendre la documentation inopérante, j'ai décidé de n'appliquer que des gestes anodins pris dans leur singularité. Aucun intérêt à effectuer une photographie d'une boîte à sucre pleine !

Tout travail documentaire devait alors être conçu comme un nouveau projet, une nouvelle forme, un nouvel espace qu'il s'agissait alors de travailler avec la même exigence que l'objet initial. Une boucle logique qui par usure, m'a évité d'organiser moi-même une documentation et a fait le tri parmi les formes.

J'avais aussi la conviction que l'expérience artistique n'était pas le fruit ou le croisement de diverses expériences (esthétiques, sensibles, physique, historiques…) mais disposait d'une autonomie. L'expérience artistique existait en tant que telle. L'organe de sa perception individuelle ou collective en serait la mémoire.

J’ai commencé à travailler la mémoire directement, en tentant de construire des « formes dans le temps » bribes d’expériences liées entre elles par un fil logique, un programme ayant pour fonction la cohérence sensible des éléments dans la mémoire.

La fonction des routines, les textes programmatiques qui permettent la construction de cette cohérence, n’est pas documentaire mais prospective. Les routines n’ont jamais été données à lire au « public » des formes, mais constituent un outil de mémoire pour qui réalise les formes, un outil d’augmentation de la mémoire, une prothèse nécessaire à la fabrication de l’acte et à sa potentielle cristallisation en expérience artistique.

Idéalement, le programme devait être suffisamment complexe pour que l’exécutant, limité par sa propre mémoire, ne puisse en construire une vision synthétique, afin que les actions se développent par elles-mêmes, au travers de lui.

S. L. : Est-ce que cela signifie que c’est la question de la non-documentation possible qui t’a mené à faire des interventions furtives, ou est-ce que c’est en faisant tes interventions que tu t’es rendu compte qu’elles n’étaient pas documentables ?

F. G. : Ce rapport à la documentation est apparu avec la rencontre de l’école d’art. Je réalisais déjà une partie des activités furtives lorsque j’étais adolescent. Je faisais le mur la nuit et j’allais distribuer des objets dans la ville, incruster des pages de livre dans le bitume frais, des trucs dans le genre, sans aucun soucis de la documentation. Parfois je faisais quelques photos, mais je n’éprouvais absolument aucun besoin d’informer mes contemporains de ces actes. En arrivant dans l’école d’art, la question du rendez-vous est apparue: évaluations, diplômes, échanges avec les profs, identification du travail, expositions, carrière, même! Je suis tombé des nues! Je pensais très naïvement que l’art était un acte autonome qui avait sa fonction dans la société, en tant que tel. La découverte de la médiation, des catalogues d’expo, des CVs, de tout ce qui devait dire qu’on est artiste m’a un peu déçu! Alors j’ai décidé de tenter de jouer avec ces contraintes, et de proposer des objets intermédiaires. Je crois vraiment que cette question de l’autonomie en art est une clef pour détacher l’œuvre de son pendant bourgeois. J’entends par bourgeoise la vie en sécurité, au sein de codes maîtrisés, où le déplacement est un dérangement, où le regard a perdu une certaine candeur et où on a peur de la mort.

Tout documenter, tenter de rendre les actes cohérents, de cerner le travail, c’est pour moi parler de la mort, alors qu’en se diluant dans le monde, il n’y a plus que la vie dans sa

fragilité, la puissance relative de l'individu, qui vaille, avec toujours la possibilité d'une disparition qui en aucun cas ne serait un drame, juste la fin d'un processus. Mais je m'égare.

S.L. : Pourquoi ce terme, routine ? Quel espace cela ouvre par rapport à l'habitude, au quotidien qui se répète ?

F.B. : J'ai cherché à nommer mes écrits génératifs de diverses manières : actions / programme / algorithme / partition / note ... Le terme routine est apparu du fait de la relative lenteur d'apparition des formes. Pour réaliser une action comme la boîte à sucre, il a fallu plusieurs mois, avec un dispositif que je trimbalais tous les jours avec moi. Je crois que le fait de travailler quotidiennement à la production ou à l'entretien d'une forme, le mélange entre mon rythme de vie et la réalisation des actions a abouti à ce terme, qui en informatique désigne principalement des bouts de code utilisés très fréquemment ou dont l'efficacité se réalise dans la répétition, un peu comme une forme peut apparaître au bout de quelques générations d'un autonomate cellulaire.

S.L. : Que choisis-tu de raconter ensuite ?

F. G. : La question du récit est apparue par la nécessité du retour à mes pairs, avec un choix précis de ce qui devait se raconter et ce qui devait rester encore caché pour un temps, pour ne pas tuer l'expérience dans l'œuf. Une action racontée trop tôt produit un effet de fin que l'esprit de l'auditeur construit très vite, beaucoup trop vite, plus vite que le temps des actions.

Comme toujours, le domaine du récit devient un nouvel espace de travail, un terrain de jeu au sein duquel les routines, en bons programmes, prennent leur place, s'activent pour faire des formes dans le langage.

C'est là qu'est apparue cette idée que raconter un projet artistique est une réalisation parlée de ce projet, à condition que le langage soit considéré comme un véritable espace, physique, matériel, et non comme le vecteur d'un autre espace.

Les premiers récits sont apparus lors des longues heures de voyage en train entre Nice et Cherbourg. Souvent de nuit, les conversations s'étalaient et la question de l'activité d'un jeune artiste apparaissait très souvent. J'avais donc écrit des routines que j'appliquais de mémoire pour construire dans ces conversations des formes qui perturbaient les échanges et produisaient un effet physique sur mes interlocuteurs. Ceci prenait parfois la forme d'une

sorte de démonstration de la possibilité d'une forme physique dans la langue, pour finir sur une conversation plus classique et naturelle. On n'est quand même pas des bêtes numériques.

Lors d'une conférence, ce que je choisis de raconter est lié à la possibilité de réalisation des routines dans ce contexte particulier, associant toutes les ruses possibles, les digressions, les récits fallacieux, ou les vraies histoires chargées de camoufler, par leur densité réelle, une action en cours...

SL : Quand tu dis que les premiers récits sont apparus lors de longues heures de voyage Nice / Cherbourg, c'était auprès de qui ? D'inconnus ? D'amis ? Quel est l'auditeur ?

F.G. : Les auditeurs, étaient des inconnus, des compagnons de voyage. D'ailleurs, par la suite, quand j'ai commencé mon périple de diplôme, je suis tombé sur des personnes qui, de mon point de vue d'étudiant, avaient des remarques et des propositions sur ce projet bien plus pertinentes que mes profs de l'époque qui tentaient coûte que coûte de rapatrier cette forme dans le champ de l'art. Un champ de l'art à priori qui me paraissait fort loin de mon projet!