

## *Just Doing* traduit et présenté par Cécile Mahiou

« *Just doing* » est le discours d'ouverture prononcé par Allan Kaprow lors du colloque intitulé « *Performance art, culture and pedagogy* » qui s'est tenu à l'université de l'état de Pennsylvanie en novembre 1996. D'abord publié dans *The Drama Review* à l'automne 1997<sup>1</sup> il est intégré à la seconde édition révisée et augmentée de ses écrits publiée en 2003, *Essays on the blurring of art and life*<sup>2</sup>. La version française de cet ouvrage<sup>3</sup> datant de 1993 et présentant la traduction par Jacques Donguy des articles rassemblés et édités par Jeff Kelley dans la première édition, « *Just doing* » n'y figure pas.

Il nous paraissait utile de proposer une traduction de ce texte dans lequel Allan Kaprow, sous la double casquette d'artiste et de professeur décrit ces activités ordinaires qui constituent dans les années 1990 sa pratique artistique et fournit des éléments de théorisation de celle-ci. L'arrière-plan philosophique de cette réflexion sur l'art et l'expérimentation est la philosophie pragmatiste de John Dewey et tout particulièrement *Art as experience*<sup>4</sup>. Dans le texte que nous traduisons, la référence à J. Dewey est explicite – et A. Kaprow le convoque pour sa conception d'un art qui ne saurait être autonome, dans la mesure où l'œuvre d'art ne peut être perçue comme une chose physiquement indépendante de l'expérience. La tâche du philosophe comme celle de l'artiste est de rétablir cette continuité perdue entre l'art et la vie :

civilisation à laquelle la théorie essaie de parvenir ne peut être atteinte que par un détour, par un retour à l'expérience que l'on a du cours ordinaire ou banal des choses, pour découvrir la qualité esthétique que possède une telle expérience<sup>5</sup>.

Aussi l'art expérimental au sens où l'entend A. Kaprow, et ce dans la perspective deweyenne de parvenir à une « expérience authentique » présentant des qualités particulières qui sont des qualités esthétiques, a une fonction de connaissance<sup>6</sup>. Cette forme d'art qui prétend jouer avec le quotidien – et jouer au quotidien – ne le considère pas comme allant de soi. A. Kaprow énumère les exemples permettant de comprendre que c'est en prêtant attention à nos gestes les plus banals que nous en prenons conscience. C'est cette prise de conscience qui est en elle-même connaissance. Conférant lui-même à ces activités anodines le statut d'art par leur mise en récit méticuleuse – et les titres et datations qu'il leur associe – A. Kaprow assigne ainsi à cet art du quotidien une valeur existentielle. Ces anecdotes qui se présentent comme des *ekphrasis* ne valent en effet que par la question qui les sous-tend, et qu'A. Kaprow suscite chez ses interlocuteurs, « compagnons de jeu de l'artiste » et qui renvoie la question du statut artistique à son insignifiance : quel est le sens de la vie ? C'est la valeur cognitive de l'art expérimental, conçu comme une exploitation des potentialités créatives propres à l'humain

### La compréhension de l'art et de son rôle dans la

1. *The Drama Review*, vol. 41, n° 3 (T155) (Automne 1997), New York University and the Massachusetts Institute of Technology.
2. Allan KAPROW, *Essays on the blurring of art and life*, J. Kelley (éd.), Berkeley Los Angeles London, University of California Press, 2003 pour la 2<sup>e</sup> édition.
3. Allan KAPROW, *L'art et la vie confondus*, J. Donguy (trad.), Paris, Centre Georges Pompidou, 1996.
4. John DEWEY, *Art as experience* (1934), New York, The Berkeley Publishing Group, 2005.

5. John DEWEY, *L'art comme expérience*, dans *Œuvres philosophiques III*, Publications de l'Université de Pau, Éd. Farrago, 2005, p.29.

6. Sur ce sujet, les analyses de Jeff Kelley (« Les expériences américaines », dans Jean de LOISY, *Hors limites. L'art et la vie 1952-1994*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1994, p. 48-63) et d'Anne Moeglin-Delcroix (« Les deux sources de l'illimitation de l'art », in *Les frontières esthétiques de l'art*, Paris, l'Harmattan / Université de Paris 8, 1999, p. 27.) sont particulièrement éclairantes.

et qui constitue une structure d'intelligibilité de la réalité qui nous entoure qu'A. Kaprow met en avant ici – invitant le lecteur, le spectateur, l'artiste à « oublier l'art », et revendiquant à nouveau la nécessité pour l'artiste de penser sa pratique comme une pratique existentielle.

Cécile MAHIOU

## *Chemin faisant*

Pendant des années j'ai essayé de ramasser mon ombre les jours de beau temps, pour la mettre dans ma poche en prévision des jours pluvieux. Il m'arrive d'ailleurs encore d'essayer de temps en temps. Ce n'était pas facile. Et à dire vrai je n'y suis jamais parvenu. L'ombre changeait quand je me baissais pour la ramasser, et je ne pouvais pas vraiment la plier pour qu'elle rentre dans la poche de mon jean. (Rien qu'à moi [*All mine*], 1987)

\*

Pour rester sur le même sujet, avec un ami, le musicien Jean-Charles François, nous avons fait de petits événements l'un pour l'autre dans les années 80, pour nous divertir de nos charges administratives à l'université de San Diego, Californie. Nous les faisions ensemble, le plus souvent juste nous deux, parfois avec quelques autres personnes. Pour l'un de ceux-ci il fallait se rendre dehors sur la colline à l'est du campus universitaire. En voici l'idée : l'un d'entre nous devait suivre l'autre sans dire un mot, en s'appliquant à marcher constamment sur son ombre, où qu'il aille.

En pratique, comme celui qui était devant passait sur des rochers, autour de cactus et montait et descendait des ravins, la longueur et la position relative de l'ombre changeaient. Parfois elle était devant lui, s'il tournait le dos au soleil. Dans ce cas là, c'était un peu délicat, le suiveur devait sauter devant le meneur et marcher à rebours pour ne pas perdre l'ombre de vue, et faire des mouvements rapides lorsque le meneur changeait brusquement de direction. Comme convenu, le meneur n'avait aucune obligation envers le suiveur. À certains moments, par exemple, lorsqu'il passait au dessus d'un ravin, l'ombre était raccourcie par l'angle du sol. Alors nous nous trouvions presque l'un sur l'autre, nos chaussures se touchaient. Quand le suiveur perdait le contact avec l'ombre (et cela arrivait fréquemment) il tapait bruyamment l'une contre l'autre deux pierres qu'il tenait dans ses mains – une fois de plus, comme convenu.

Ce seul son indiquait le moment où on s'échangeait les rôles : le suiveur devenait le meneur. Mais bien évidemment, comme le contact était perdu très souvent, et que les distances changeaient constamment, cela devenait vraiment compliqué de savoir qui était quoi. Néanmoins, tout ceci était exécuté de façon très formelle. (Le chien qui remue la queue [*Tail wagging dog*], 1985)

\*

Ludwig Thürmer, Barbara Glas, Coryl Crane et moi-même étions ensemble à Berlin. Ludwig et Barbara venaient d'avoir un bébé. Comme c'était le printemps, nous sommes sortis nous promener à la recherche de gazon fraîchement poussé. Nous trouvâmes rapidement un champ de jeunes pousses qui convenait parfaitement. Coryl et Barbara qui portait son bébé dans les bras s'avancèrent doucement, laissant des empreintes de pas bien visibles. Ludwig et moi suivîmes, posant le pied exactement dans leurs traces. Mais avant chaque nouveau pas, nous nous retournâmes pour relever les brins d'herbe couchés, afin de ne laisser aucune trace de pas. Après coup, en regardant la pelouse, cela faisait tout drôle : c'était comme si nous n'avions jamais été là. (Une lumière s'avance sur le monde [*Walking light on the world*], 1982)

\*

Il y a quelques années, j'ai animé un atelier d'art expérimental. Une grande salle nous avait été attribuée. Après les présentations d'usage (nous avons tout de suite perçu la forme conventionnelle des présentations – « mon nom est... » – comme un événement) nous avons décidé de jouer avec les interrupteurs. L'idée était la suivante : n'importe qui dans la pièce pouvait se lever d'où il était assis et éteindre les lumières. Nous n'avons pas décidé du temps que cela prendrait. Après, n'importe qui pouvait les rallumer. Puis les éteindre. Puis les rallumer, etc. S'ensuivirent de longs laps de temps. Aucune indication ne spécifiait de faire silence, pourtant personne ne parlait. On pouvait s'entendre respirer. Nous nous observions les uns les autres, en essayant d'anticiper qui ferait le coup suivant. Parfois nous nous

dévisagions, nous nous défions du regard pour voir qui tiendrait le plus longtemps.

Les gens se levaient et jouaient avec l'interrupteur, allumant et éteignant la lumière malicieusement par à-coups comme pour faire passer un message. Il y eût aussi quinze minutes voire plus d'immobilité absolue. Le seul conseil donné à l'avance était le suivant : chacun pouvait quitter la pièce quand il devait y aller. L'expérience prendrait fin une fois tout le monde parti. Au bout de deux heures et demie je suis sorti. Je devais intervenir ailleurs. Il restait neuf personnes dans la pièce ; je me suis rendu à l'aéroport après mon intervention et je n'ai jamais su à quel moment le dernier participant s'en est allé, laissant la salle vide. (Allumé/Éteint [*On/Off*], 1994)

\*

Le terrain de jeu de l'art expérimental c'est la vie ordinaire. Mais jouer dans ce monde ordinaire ne veut pas dire inclure encore plus d'éléments du banal que nous n'avons déjà l'habitude d'en trouver dans les expositions, concerts, poèmes, danses, films et autres performances. De telles appropriations sont les stratégies traditionnelles qui changent la vie en art. Peu importe toute la vie qu'on y injecte, dans le contexte normatif de ces pratiques, la position dominante de l'art ne se laisse pas oublier. À l'inverse, l'artiste expérimental qui joue avec le commun le fait au beau milieu de la rue au moment où il la traverse ou en faisant son lacet. Pas besoin de rejouer ces situations ordinaires sur scène, ou de les documenter en vue d'une exposition. De la sorte, on oublie facilement qu'il s'agit d'art. Et c'est la condition même de l'expérimentation : c'est tout un art que d'oublier l'art.

\*

Pour John Cage, une action expérimentale en musique est (en substance) une action dont l'issue ne peut être connue à l'avance. Les sons musicaux et non musicaux (« bruits ») étaient indifféremment les bienvenus, de même que leurs arrangements imprévisibles. Cependant pour l'essentiel, la musique expérimentale de Cage était toujours de la musique, et se produisait dans une situation

précise, celle du concert. Mais c'était dans les années 50 et il n'en reste pas moins qu'il a sauté à pieds joints dans le vernaculaire.

Aujourd'hui, nous pouvons dire que l'art expérimental est cet acte ou cette idée dont le statut artistique doit toujours être mis en doute. Et cela vaut non seulement pour tout compagnon de jeu de « l'artiste » mais plus encore pour « l'artiste » lui-même. Ce qui constitue l'expérience ce n'est pas un talent artistique secret parce qu'on le dissimule savamment ; c'est ne savoir à aucun moment comment qualifier ce que l'on fait. Dès que de tels actes et idées sont associés à l'art et son discours – et cela se produit le plus souvent très rapidement – il est temps de passer à d'autres possibilités d'expérimentation.

\*

Une femme a reconnu qu'elle avait besoin d'être guidée. Ses amis ont proposé de s'y employer en l'orientant dans la bonne direction. Donc elle attendit debout qu'on la fasse avancer. Après en avoir discuté ensemble ses amis se sont mis d'accord sur les bonnes indications à lui donner : à savoir quitter la pièce, descendre les escaliers, marcher le long d'une rivière... Ils la faisaient avancer en la tirant, en la poussant, en la traînant dans la bonne direction. Ils consacèrent quelques journées à cela, car ils prenaient leurs décisions très sérieusement. Et naturellement ils n'étaient pas toujours d'accord. Mais la femme était patiente et attendait simplement qu'ils s'accordent sur ce qu'il convenait de faire. (Toute aide est la bienvenue [*Help is always welcome*], 1990)

\*

En réponse à la proposition que je fis à Brian Dick – selon laquelle il pouvait se laisser aller à faire la chose la plus stupide à laquelle il pouvait penser, puis dans un second temps la plus intelligente – il investit tout le plafond d'une pièce pour suspendre de gros cornichons, les entourant de fils électriques reliés au secteur. Quand il appuyait sur l'interrupteur, les cornichons s'illuminaient et crépitaient d'étincelles bleutées avant de se consumer en dégageant une mauvaise odeur. Puis, pour la chose « la plus intelligente », il répéta l'ensemble de la procédure le jour suivant. (1990)

\*

Le jeu, cela va de soi, est au cœur de l'expérimentation. J'ai déjà pointé ailleurs<sup>1</sup> la différence cruciale en anglais entre *playing* [le jeu au sens d'amusement] et *gaming* [le jeu au sens de compétition]. Dans le jeu selon la seconde acception du terme, il s'agit de gagner ou de perdre selon un but fixé d'avance. Dans l'amusement, la fin est ouverte et potentiellement tout le monde « gagne ». C'est jouer sans autre fin que le jeu en lui-même. Ce jeu n'est pas sérieux, tant au niveau du contenu que de l'attitude, alors que le jeu au second sens – qui peut impliquer l'amusement dans la mesure où celui-ci est subordonné au désir de victoire – se caractérise essentiellement par cet esprit de compétition.

\*

L'expérimentation implique aussi de prêter attention à ce que l'on ne voit pas habituellement. Je me gratte l'oreille quand elle me démange. Je remarque la démangeaison, je remarque que je me gratte et je remarque quand la démangeaison disparaît, si jamais c'est le cas. Je prête attention à mon bras levé et à mes doigts qui tirent sur mon oreille (c'est l'oreille gauche) quand je discute de politique. Mais le plus souvent je me gratte quand cela me démange sans le remarquer. J'ai appris quand j'étais enfant à ne pas me gratter en public, et maintenant que je remarque de façon intentionnelle que je le fais de toute façon, l'action dans son ensemble me saute à la figure. C'est un peu étrange, et je me désintéresse de ma conversation sur la politique au fur et à mesure que la démangeaison et l'action de se gratter sont mises en lumière. En d'autres termes, l'attention transforme ce à quoi nous prêtons attention. Jouer avec la vie quotidienne est souvent simplement une manière de faire attention à ce qui par convention est caché.

\*

Par exemple, on a tous eu affaire à ces tarés qui vous téléphonent et que vous entendez respirer à

1. « L'éducation de l'un-artiste » 2<sup>e</sup> partie (1972), in *L'Art et la vie confondus*, op. cit., p. 142-159.

l'autre bout du fil, mais qui ne disent rien. J'ai décidé de jouer avec cinq de mes amis à partir des respirations forcées au téléphone. Nous avons échangé des numéros et nous étions libres d'appeler n'importe qui à n'importe quel moment pendant les trois jours suivants. Tout ce qu'on avait à faire c'était de respirer bruyamment aussi longtemps qu'on le souhaitait, ou jusqu'à ce que la ligne soit coupée. Parfois ça sonnait simplement dans le vide pendant des heures. On ne savait pas si la personne était absente ou si elle refusait de décrocher. Parfois on tombait sur un répondeur, et on devait décider si on voulait enregistrer notre respiration sur le répondeur. C'était la même incertitude quand on était chez nous : le téléphone sonnait, était-ce l'appel professionnel qu'on attendait ou allait-on simplement entendre le bruit d'une respiration ? Le téléphone allait-il sonner au beau milieu de la nuit ? Pendant combien de temps pourrait-on se retenir de glousser ?

Une fois je suis tombé sur la belle-mère d'un des amis en question. Elle m'a écouté respirer pendant un moment puis a hurlé en italien que j'étais un pervers ou pire encore, avant de raccrocher violemment. Ce qui est drôle avec cette histoire c'est qu'on ne peut pas reconnaître la personne qui est au bout du fil à sa respiration. (Prendre contact [*Touching someone*], 1991)

\*

Si l'esprit analytique veut toujours savoir à quoi bon jouer au quotidien, on pourrait lui faire cette réponse : l'art expérimental est le seul type d'art que l'Amérique anglo-saxonne peut revendiquer comme le sien propre. Pour cette culture, les beaux-arts ont toujours été considérés comme une activité impertinente et non comme un travail convenable. Oisiveté est mère de tous les vices. L'art expérimental tel qu'il est décrit ici est la seule sorte d'art qui peut affirmer et nier l'art dans le même temps. C'est la seule sorte d'art qui peut revendiquer comme valeur de ne pas en avoir. Elle est en accord avec le philistinisme américain et son matérialisme jetable – parallèlement l'art expérimental s'autorise à jouer le rôle de la créativité « native » sur le théâtre de la vie ordinaire (Cf. John Dewey). À la seule condition qu'il ne soit pas appelé art.

\*

Je me suis réveillé un matin et j'ai eu une idée. J'allais remplir un seau de terre en creusant dans mon jardin, et j'allais mettre le seau de terre et la pelle dans ma camionnette. Plus tard, j'échangerai ma terre contre la terre de quelqu'un d'autre. Un mois passa et je n'y pensais plus. D'habitude, toutes les semaines, je me rends au centre Zen de San Diego et je m'assoie là-bas pour méditer. Un mercredi, je me suis souvenu du seau de terre. J'ai demandé à Ben Thorsen, qui vivait au Centre à ce moment là, « est-ce que je peux avoir un seau de terre ? Ne t'inquiète pas, je te donnerais un seau de bonne terre de jardin en échange ». Je lui parlais de la richesse du compost dans mon jardin. Il me regarda et commença à rire. « Bien sûr, il y a plein de terre ». Et il pointa son doigt dans plusieurs directions.

Je sortis chercher le seau de terre et la pelle. Quand je revins, Ben me dit : « j'ai une meilleure idée. Rampons sous le Centre Zen et prélevons la terre juste en dessous du siège de notre professeur (Charlotte Joko Beck). Ce sera de la terre bouddhiste à toute épreuve. Je trouvai l'idée excellente. Nous nous munîmes d'une lampe de poche et nous nous introduisîmes en rampant sous le plancher de la maison, traînant le seau et la pelle derrière nous. C'était exigü, environ quatre mètres cinquante de dégagement seulement, sale et poussiéreux, des toiles d'araignées partout. Mais nous ne pouvions déterminer exactement l'endroit que nous recherchions. Alors Ben dit qu'il allait ressortir et qu'il taperait sur le plancher juste au dessus. Je pourrais me déplacer jusqu'à l'endroit d'où viendraient les coups, et lui répondre. C'est ce que nous fîmes. Et au bon endroit sous le plancher, je creusai un trou dans l'immonde terre qui n'était faite que de gravats. La remplacer avec ma terre de jardin serait une amélioration, me dis-je, peu charitable. Quoi qu'il en soit, les vibrations bouddhistes étaient à considérer en priorité. Je remuai le tout et époussetai mes vêtements.

Ben était on ne peut plus amusé entre temps et me dit « pourquoi fais-tu cela ? ». Je lui répondis : « Oh, c'est ce que j'aime bien faire. C'est tout. » Il dit : « ma foi, je suppose que ce n'est pas plus bête

que de s'asseoir sur un coussin pendant des heures à ne rien faire » (comme on semblait le faire au Centre). Nous parlâmes pendant quelques temps du sens de la vie.

Quelques semaines passèrent, et je m'arrêtai au stand de la ferme du coin où j'achète mes fruits et mes légumes. Je demandai à la femme qui se trouvait là : « Est-ce que je peux avoir un seau de votre terre ? Je vous en donnerai un en échange ». Elle me dévisagea : « vous voulez un seau de terre ? De cette terre-ci ? Pourquoi ? » elle désignait la terre battue stérile du bord de route. Elle pensait qu'elle ne m'avait pas bien entendu. Je dis : « la mienne c'est de la terre bouddhiste à toute épreuve » et je lui racontai toute l'histoire.

Elle était clairement impressionnée par le côté bouddhiste de la chose. « Je pensais que vous étiez un artiste ». Je lui dit que oui et que c'était ce que je faisais. « Je pensais que vous étiez un professeur d'université ». « Bien sûr. C'est justement ce que j'enseigne, les échanges de terre ». « Ils vous payent pour ça ? » me demanda-t-elle. Puis elle resta pensive un moment. « Mais ce n'est pas sérieux ; mon petit-fils fait pareil ». Et elle désigna l'enfant qui jouait par terre avec des épis de maïs. « Qu'est-ce qui est sérieux » ? lui dis-je.

Alors nous eûmes une longue conversation au sujet du sens de la vie pendant que je creusais un trou sur le bord de la route. Alors que j'étais sur le point d'y verser la terre bouddhiste elle lança quelques graines séchées dans le seau. Je dis : « pourquoi faites-vous ça ? » « Et pourquoi pas ? ça ne peut pas faire de mal », dit-elle.

(Les échanges de terre et les anecdotes continuèrent pendant trois ans. Cela n'avait pas plus de commencement que de fin. Les anecdotes, bout à bout, commencèrent à former une longue histoire, laquelle changeait à chaque fois qu'on la racontait. Quand je cessai d'être intéressé par ce processus (cela coïncida avec le moment où ma femme et moi nous dûmes déménager parce que le logement que nous louions était mis en vente) je remis le dernier seau de terre dans le jardin.) (Échanger de la terre [*Trading Dirt*], 1982-85)

Allan KAPROW