

Auteur : Allan Kaprow
Titre : L'éducation du non-artiste, I^{re} partie (1971)
Date : 1971
Nbre de signes une fois le texte relu : [33 141]

La conscience dans les arts a aujourd'hui (1969) acquis un tel degré de sophistication qu'il est difficile de ne pas poser comme des faits :

que le Module lunaire surpasse manifestement toute la sculpture contemporaine ;
que l'échange verbal à distance entre le Centre pour le vol habité de Houston et les astronautes d'*Apollo 11* était bien meilleur que l'ensemble de la poésie contemporaine ;
qu'avec leurs distorsions sonores, leurs bips, leurs parasites, leurs coupures de communication, ces échanges ont aussi surpassé la musique électronique jouée dans les salles de concert ;
que certaines cassettes vidéo contrôlées à distance, montrant la vie de familles du ghetto et enregistrées (avec l'accord des intéressés) par des anthropologues, sont plus fascinantes que les tranches de vie *acclamées* dans le cinéma underground ;
que, par exemple, les stations-service de Las Vegas, illuminées, faites de plastique et d'acier inoxydable, sont les œuvres d'architecture les plus extraordinaires jamais réalisées ;
que la transe aléatoire des clients dans un supermarché est d'une plus grande richesse que toutes les réussites de la danse moderne ;
que les poux sous les lits et les débris des décharges industrielles sont plus engageants que le récent prurit d'exposition de déchets éparpillés ;
que les traînées de vapeur laissées par les tests de fusées – gribouillages immobiles, qui remplissent les airs des couleurs de l'arc-en-ciel – sont loin d'avoir été égalées par les artistes qui explorent les médiums gazeux ;
que le théâtre de la guerre au Vietnam, dans le Sud-Est asiatique, ou le procès des « huit de Chicago », bien qu'indéfendables, sont du meilleur théâtre que n'importe quelle pièce ;
que, etc., etc., le non-art est davantage de l'art que l'Art art.

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

Est non-art tout ce qui n'est pas encore accepté comme de l'art mais a attiré l'attention d'un artiste envisageant cette éventualité. Pour les gens concernés, le non-art (premier mot de passe) existe seulement de manière fugace, comme une particule subatomique,

voire à l'état de simple postulat. En effet, du moment où pareil exemple acquiert un caractère public, il devient automatiquement un type d'art. Disons que je suis impressionné par les convoyeurs mécaniques communément utilisés dans les pressings. *Flash !* En vingt secondes chrono, tout en remplissant leur office et en jouant aux montagnes russes avec mon costume, ils se dédoublent pour devenir des environnements cinétiques, juste parce que j'y ai pensé et que je viens de l'écrire ici. Selon le même processus, tous les exemples énumérés plus haut sont enrôlés dans l'art. De nos jours, l'art est une chose très simple.

Parce que l'art est une chose si simple, de plus en plus d'artistes s'intéressent à ce paradoxe et désirent en prolonger la résolution, ne serait-ce qu'une semaine ou deux, car la vie du non-art réside précisément dans son identité fluide. On peut, dans ce cas, transposer la « difficulté » que posaient auparavant les étapes de la réalisation concrète de l'art dans une zone où règne une incertitude collective quant au nom à donner à cette créature : sociologie, canular, thérapie ? Un portrait cubiste en 1910, avant d'être étiqueté comme une aberration mentale, était à l'évidence une peinture. Si l'on agrandissait successivement des vues de cartes aériennes (exemple assez typique du *site art* des années 1960), on pourrait, de manière plus évidente, suggérer un plan de bombardement aérien.

Selon cette description, les défenseurs du non-art sont ceux qui, à un moment ou à un autre, ont choisi de manière cohérente de travailler en dehors de l'enclos de l'institution artistique – autrement dit, dans leur tête, dans le quotidien ou dans la nature. 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 sur lesquelles je reviendrai à plusieurs reprises dans la suite de ce texte.

Parmi les membres de ce groupe, membres qui, pour certains, ne se connaissent pas, ou qui, lorsqu'ils se connaissent, ne s'apprécient pas, on compte des fabricants de concepts comme George Brecht, Ben Vautier et Joseph Kosuth ; des guides de sons trouvés comme Max Neuhaus ; des créateurs d'*Earthworks* comme Dennis Oppenheim et Michael Heizer ; certains bâtisseurs d'environnements des années 1950 ; et des spécialistes du *happening* comme Milan Knížák, Marta Minujin, Kazuo Shiraga, Wolf Vostell et moi.

Mais tôt ou tard, la plupart d'entre eux et leurs collègues du monde entier voient leur travail absorbé dans les institutions culturelles alors qu'au départ, ils mesuraient leur

libération à l'aune de l'antagonisme qu'ils entretenaient avec elles. Certains souhaitaient qu'il en soit ainsi : c'était, pour reprendre l'expression de Paul Brach, comme payer sa cotisation pour rejoindre le syndicat. D'autres, qui refusent toute institutionnalisation, continuent le jeu dans de nouvelles directions. Mais tous ont découvert que le premier mot de passe ne fonctionnait pas.

On confond souvent le non-art avec l'anti-art (deuxième mot de passe), qui, à l'époque de Dada et même auparavant, était un non-art faisant agressivement (et spirituellement) irruption dans les arts pour malmener les conventions et provoquer des réactions esthétiques et/ou éthiques positives. *Ubu roi* d'Alfred Jarry, *Musique d'ameublement* d'Erik Satie et *Fontaine* de Marcel Duchamp en sont des exemples bien connus. L'exposition new-yorkaise dans laquelle, il y a quelques années, feu Sam Goodman a présenté diverses sortes de tas de merde sculptés en est un autre. Le non-art n'a pas de telles intentions ; or l'intention relève à la fois de la fonction et du *feeling*, dans toute situation qui brouille délibérément le contexte dans lequel elle opère.

Laissons de côté la question de savoir s'il est démontrable qu'historiquement, les arts ont jamais rendu quiconque « meilleur » ou « pire », et admettons que l'art a toujours eu la présomption d'édifier d'une *certaine* façon (ne serait-ce, peut-être, que pour prouver que rien ne peut être prouvé), de tels programmes ouvertement moralistes apparaissent naïfs aujourd'hui, à la lumière des mutations axiologiques bien plus vastes et bien plus efficaces qu'ont entraînées les pressions politiques, militaires, économiques, technologiques, éducatives et publicitaires. Les arts, du moins jusqu'à nos jours, n'ont livré que de maigres enseignements, sauf peut-être aux artistes et à leur minuscule public. Les seuls à avoir nourri de hautes prétentions pour les arts sont ceux qui y avaient directement intérêt. Le reste du monde s'en foutait complètement. Après tout, « anti-art », « non-art » et toutes les autres désignations culturelles ont en commun le mot « art » ou sa présence implicite : ils traduisent donc au mieux une dispute familiale, à moins qu'il ne s'agisse tout simplement de tempêtes dans un verre d'eau. L'essentiel de la présente analyse n'y fait pas exception.

Quand Steve Reich suspend un certain nombre de micros au-dessus des enceintes correspondantes, qu'il les fait se balancer comme des pendules, et qu'il amplifie la prise de son de manière à produire un effet retour – c'est de l'art.

Quand Andy Warhol publie la retranscription intégrale d'un enregistrement de vingt-quatre heures de conversations – c'est de l'art.

Quand Walter De Maria remplit une pièce entière de déchets – c'est de l'art.

Nous savons que c'est de l'art parce qu'une annonce de concert, un titre sur une couverture de livre et une galerie d'art le disent.

Si le non-art est presque impossible, l'anti-art est quasi inconcevable. Pour les initiés (et pratiquement tous les étudiants de troisième cycle doivent faire partie de cette catégorie), tous les gestes, pensées, actes peuvent devenir de l'art si tel est le caprice du monde des arts. Même le meurtre, pourtant rejeté en pratique, pourrait devenir une proposition artistique admissible. En 1969, l'anti-art est considéré dans tous les cas comme étant pro-art ; par conséquent, du point de vue de ses fonctions principales, il est caduc. Impossible d'être contre l'art lorsque l'art lui-même vous invite à le « détruire », dans un numéro à la Punch and Judy intégré dans le répertoire de postures se trouvant à la disposition de l'art. Par conséquent, en perdant définitivement toute prétention à exercer une domination morale par la confrontation morale, l'anti-art, comme toutes les autres philosophies de l'art, se trouve simplement obligé de répondre à la conduite humaine ordinaire et aussi, ce qui est bien triste, au style de vie raffiné imposé par les gens riches et cultivés, qui l'accueillent à bras ouverts.

Quand Richard Artschwager colle discrètement des formes noires et oblongues sur des bâtiments californiens dont il peut montrer les photos et raconter les histoires – c'est de l'art.

Quand George Brecht écrit le mot « DIRECTION » sur de petites cartes qu'il envoie à ses amis – c'est de l'art.

Quand Ben Vautier écrit sa signature (ou celle de Dieu) sur n'importe quel aéroport – c'est de l'art.

Ces actes sont à l'évidence de nature artistique parce qu'ils sont le fait de personnes associées avec les arts.

Il faut s'attendre à ce que, malgré la conscience paradoxale à laquelle nous avons fait allusion au début de ce texte, l'Art art (troisième mot de passe) soit la condition, mentale et littérale, qui fait obstacle à toute nouveauté. L'Art art prend l'art au sérieux. Il suppose, sous des formes si déguisées que ce soit, une certaine rareté spirituelle, un office supérieur. Il a la foi. Ses initiés peuvent le reconnaître. Il est innovant, bien sûr, mais en grande partie dans le cadre d'une tradition de gestes et de références professionnels : l'art engendre l'art. Surtout, l'art conserve le monopole de certains lieux et formats sacrés

légus par cette tradition : expositions, livres, enregistrements, concerts, arènes, lieux de culte, monuments municipaux, scènes, projections de films et pages « Culture » des médias de masse. Tout cela délivre des accréditations de la même manière que les universités délivrent des diplômes.

Tant que l'Art art s'accroche à ces contextes, il peut se parer, et se pare souvent, des échos nostalgiques de l'anti-art, référence que les critiques ont perçue à juste titre dans les premières expositions de Robert Rauschenberg. C'est une évidence, un peu plus tard, dans la peinture et les écrits pop, qui font délibérément usage de clichés communs par leur contenu et leur méthode. L'Art art peut aussi revendiquer les caractéristiques du non-art, à défaut de son milieu, ainsi dans une grande partie de la musique de John Cage. En fait, l'Art art sous l'aspect du non-art a rapidement tourné au grand style durant la saison 1968-1969, avec les expositions, à la galerie Castelli, de dispersions informelles de feutre, de métal, de corde et autres matériaux bruts. Peu de temps après, ce quasi-non-art a pour ainsi dire atteint son apothéose au Whitney Museum, où fut exposé le même genre de choses, sous le titre *Anti-Illusion: Procedures/Materials*. Ce titre gratifiait le regardeur d'un soupçon d'anti-art, tout en indiquant la présence rassurante d'une analyse savante : mais loin de préparer quelque controverse, le temple des muses certifiait que c'était bien de Culture qu'il s'agissait. Pas la moindre illusion à se faire là-dessus.

Si l'adhésion au cadre politique et idéologique des arts contemporains reste implicite dans les exemples apparemment disparates que je viens de donner, ou dans ceux que j'ai cités au début de cette analyse, il est tout à fait explicite dans la majorité des productions se revendiquant de l'Art art : les films de Godard, les concerts de Stockhausen, les danses de Cunningham, les bâtiments de Louis Khan, les sculptures de Judd, les peintures de Frank Stella, les romans de William Burroughs, les pièces de Grotowski, les performances *mixed media* de E.A.T. – pour n'évoquer qu'une poignée de contemporains célèbres et d'événements significatifs. Non parce que certains d'entre eux sont « abstraits » et que c'est là leur Art, ou que d'autres ont des styles ou des sujets appropriés. Mais parce qu'ils se rebellent rarement, voire jamais contre la profession de l'art elle-même. Peut-être leurs récents accomplissements sont-ils en grande partie liés à leur opposition consciente et touchante à l'érosion de leurs champs respectifs sous la poussée des non-artistes émergents. Peut-être était-ce là un signe de simple innocence ou de professionnalisme étriqué. Quoi qu'il en soit, ils ont défendu la règle tacite selon laquelle l'Art, en tant que code d'accès, est le meilleur mot qui soit.

Toutefois, on peut douter qu'il vaille la peine d'être *dedans*. En tant que finalité humaine, en tant qu'idée, l'art se meurt – et pas seulement parce qu'il opère à l'intérieur de conventions qui ont perdu leur fertilité. Il se meurt parce qu'il a conservé ses conventions et qu'il a suscité une lassitude grandissante à leur égard, par indifférence vis-à-vis de ce qui est devenu, à mon sens, le sujet le plus important dans les arts (bien qu'il soit resté en grande partie inconscient) : la fuite rituelle hors de la Culture. Le non-art est au moins intéressant dans son processus de transformation en Art art. Mais l'Art art qui commence en tant que tel court-circuite le rituel et semble dès le départ chose simplement cosmétique, luxe superflu, même si pareilles propriétés ne concernent pas en fait ses créateurs.

En d'autres termes, le plus grand défi auquel l'Art art se trouve confronté vient de son héritage lui-même, d'une hyperconscience de lui-même et de son environnement quotidien. L'Art art a servi de transition pédagogique vers sa propre élimination par la vie. C'est cette conscience aiguë qui permet aux artistes d'éprouver comme œuvre d'art le monde et l'humanité qu'il contient. La réalité ordinaire bénéficiant d'un si fort éclairage, ceux qui ont choisi de faire étalage de leur créativité appellent (de ce point de vue) des comparaisons brutales entre leur travail et son équivalent super-vif dans le monde environnant.

Il est impossible d'échapper à ces comparaisons. Les artistes d'art, même s'ils disent que leur œuvre ne doit pas être comparée à la vie, seront invariablement comparés à des non-artistes. Et puisque le non-art tire sa fragile inspiration de tout sauf de l'art, c'est-à-dire de la « vie », on comparera tout de même l'Art art avec la vie. On pourrait ainsi montrer qu'il existe un échange actif, délibéré ou non, entre l'Art art et le non-art, et, dans certains cas, entre l'Art art et le vaste monde (échange qui ne se résume pas aux traductions auxquelles l'art a soumis l'expérience « réelle »). Lorsqu'on le replace en pensée dans un cadre global plutôt que dans un musée, dans une bibliothèque ou sur une scène, l'Art, quel que soit le moyen de sa réalisation, apparaît sous un jour pour le moins défavorable.

Par exemple, La Monte Young, dont les performances de bourdons complexes m'intéressent en tant qu'Art art, raconte que, pendant son enfance dans le Nord-Ouest des États-Unis, il avait l'habitude de coller son oreille contre les pylônes des lignes électriques à haute tension qui s'étendaient à travers les champs : il aimait sentir dans son corps le bourdonnement des câbles. Je faisais la même chose quand j'étais petit, et je

préfère ça aux concerts de Young. C'était plus impressionnant visuellement et moins banal dans cet environnement immense que ça ne l'est dans un loft ou une salle de concert.

Dennis Oppenheim décrit un autre cas de non-art : au Canada, il a couru sur un terrain boueux, fait des moulages en plâtre de ses empreintes (à la manière d'un enquêteur) et les a ensuite exposés, empilés, dans une galerie. L'activité était excellente ; son exposition, plutôt bête. Oppenheim aurait pu anonymement déposer ses moulages au commissariat du coin. Ou bien les jeter à la poubelle.

Ceux qui souhaitent se faire appeler « artistes », pour qu'une partie voire la totalité de leurs actes et idées soient considérés comme de l'art, n'ont qu'à lâcher une pensée artistique dans leur entourage, annoncer ce fait et persuader les autres d'y croire. C'est de la publicité. Comme l'écrivait Marshall McLuhan : « L'art, c'est ce qui permet de s'en tirer à bon compte. »

L'Art. Voilà l'astuce. À ce stade de la conscience, la sociologie de la Culture apparaît comme une « pantomime¹ » pour initiés. Son seul public, c'est une liste de gens des métiers de la création et du spectacle vivant qui se regardent, comme dans un miroir, jouer une lutte entre des prêtres autoproclamés et une cohorte de commandos autoproclamés, de rigolos, de rebus de la société et de triples agents qui semblent s'être donné pour mission de détruire l'Église des prêtres. Mais chacun sait comment tout ça finit : à l'église, évidemment, où cette fine équipe, la tête basse, murmure des prières. C'est une escroquerie patente. Un exemple criant de prise de pouvoir par le management. Mais si l'on rappelle aux artistes qu'à part eux, personne n'en a rien à foutre de cette affaire, ou de savoir si tout le monde s'accorde sur ce jugement, alors l'entropie de la scène commence à devenir particulièrement amusante.

Envisager la situation comme une comédie de bas étage est un bon moyen de sortir de l'impasse. Je propose donc, à titre de première étape concrète vers la rigolade, que l'on s'inartise, que l'on évite tous les rôles esthétiques, que l'on abandonne toute référence au fait d'être artiste. En devenant inartistes (quatrième mot de passe), nous

¹ NdT : « *Dumb show* » en anglais. Allan Kaprow joue sans doute sur l'ambiguïté du mot « *dumb* », qui signifie à la fois « muet » et « idiot ».

² NdT : Jeu sur l'homophonie entre « *who* » et « *Hugh* », « *Watt* » et « *what* ». Traduction littérale : « Qui est en première base ? », « Non, Watt est en première base, Hugh est en

pouvons avoir seulement une existence aussi fugace que le non-artiste, car une fois débarrassés de la profession de l'art, la catégorie d'art perd elle-même tout son sens, ou du moins, devient une antiquité. Un inartiste est quelqu'un qui vise à changer de travail, à moderniser.

Ce nouveau travail n'implique pas de tomber dans la naïveté ni de fuir à toutes jambes vers l'enfance et le temps jadis. Au contraire, il nécessite plus de sophistication que n'en possède l'inartiste. En lieu et place du ton sérieux qui accompagne d'ordinaire la quête de l'innocence et de la vérité, l'inartisation apparaîtra probablement sous la forme de l'humour. C'est là que l'on fausse compagnie à la figure vieillotte du saint dans le désert et à celle, nouvelle, de l'habitué des aéroports. Ce travail suppose de la drôlerie, jamais de la gravité ni de la tragédie.

Puisque l'on part des arts, il est évident que l'on ne peut se débarrasser aussi facilement de l'idée d'art (même si on a la sagesse de ne jamais prononcer le mot). Mais il est possible de détourner astucieusement cette opération inartistique des lieux où les arts ont coutume de se réunir, et de devenir, par exemple, comptable, écologiste, cascadeur, homme politique, rat des plages. Dans ces différentes capacités, les multiples types d'art que j'ai évoqués fonctionneraient indirectement comme code emmagasiné qui, au lieu de programmer un mode de comportement particulier, faciliterait une attitude délibérément ludique à l'égard de toutes les activités professionnalisantes très éloignées de l'art. Le brouillage des signaux, par exemple. Quelque chose comme ces vénérables aficionados du baseball dans le vaudeville qui commençait par ces mots : « *Who's on first ?* », « *No, Watt's on first ; Hugh's on second²...* »

Récemment, quand un(e) anonyme a attiré notre attention sur la manière dont il/elle avait légèrement transformé l'escalier d'un immeuble, et quand quelqu'un nous a demandé d'examiner une partie restée intacte de Park Avenue à New York, ça aussi, c'était de l'art. Peu importe qui étaient ces personnes, elles nous (à nous, artistes) ont fait passer le message. Nous avons ensuite fait le reste du chemin dans nos têtes.

² NdT : Jeu sur l'homophonie entre « *who* » et « *Hugh* », « *Watt* » et « *what* ». Traduction littérale : « Qui est en première base ? », « Non, Watt est en première base, Hugh est en deuxième... »

Des placements sûrs pour votre argent

On peut prédire, sans avoir trop de chances de se tromper, que les diverses formes de *mixed media* ou arts fondés sur l'assemblage vont se multiplier, que ce soit dans une perspective élitiste ou bien dans des applications destinées aux masses – spectacles son et lumière, attractions spatiales dans les fêtes foraines, supports d'enseignement, présentoirs de magasins, jouets, campagnes politiques, etc.

Bien que l'opinion publique accepte les *mixed media* comme un supplément au panthéon, ou comme de nouveaux occupants des marges de l'univers en expansion qu'est devenu chaque médium traditionnel, il faut plutôt y voir des rituels destinés à fuir les traditions. Étant donné que les arts modernes tendent historiquement vers la spécialisation ou la « pureté » – la peinture pure, la poésie pure, la musique pure, la danse pure –, il était logique que tout mélange soit considéré comme une contamination. Dans ce contexte, on peut désormais interpréter la contamination délibérée comme un rite de passage. (On notera, à ce propos, qu'il n'existe à ce jour aucune revue consacrée aux *mixed media*).

Parmi les artistes qui ont travaillé à ce mélange des moyens au cours des dix dernières années, un petit nombre a voulu profiter du brouillage des frontières des arts en franchissant une étape supplémentaire : fondre l'art tout entier dans un certain nombre de non-arts. Dans son livre *foew&ombwhnw*, Dick Higgins donne ainsi des exemples instructifs d'artistes d'avant-garde qui se situent entre le théâtre et la peinture, la poésie et la sculpture, la musique et la philosophie, et même entre les différents « *intermedia* » (le mot est de lui) et la théorie des jeux, le sport ou la politique.

Il y a deux ou trois étés de cela, Abbie Hoffman a utilisé l'*intermedium* qu'est le *happening* (via les Provos) dans un but philosophique et politique. En compagnie d'un groupe d'amis, il s'est posté sur le balcon qui surplombe la salle de la bourse de New York. Lorsque a été donné un signal sur lequel ils s'étaient mis d'accord, ils se sont mis à lancer des poignées de billets de banque dans la salle, où les échanges battaient leur plein. Selon ses dires, les courtiers poussaient des cris de joie et se jetaient par terre pour récupérer les billets ; le défilement des cours boursiers s'est arrêté ; le marché en a probablement été affecté ; et la presse a couvert l'arrivée de la police. Plus tard ce soir-là, l'événement est apparu dans les journaux télévisés des chaînes nationales : un sermon de la part du médium, « juste pour le plaisir », comme pourrait dire Hoffman.

Peu importe que l'on qualifie l'action de Hoffman de militantisme, de critique, de farce, d'autopromotion ou d'art. Le terme « *intermedia* » implique une fluidité et une

simultanéité des rôles. Quand l'art n'est qu'une fonction parmi les multiples fonctions qu'une situation peut avoir, il perd son statut privilégié et devient, en quelque sorte, un attribut minuscule. La réponse intermédiaire peut s'appliquer à n'importe quel objet – à un vieux verre, par exemple. Un géomètre pourra se servir du verre pour expliquer les ellipses ; un historien pourra y voir un indice des technologies d'une époque révolue ; un peintre pourra l'intégrer dans une nature morte ; un gourmet pourra y boire son château-latour 1953. Nous n'avons pas l'habitude de penser ainsi, de façon simultanée ou non hiérarchique ; or c'est ce que l'intermédiaire fait naturellement. Le contexte plutôt que la catégorie ; le flux plutôt que l'œuvre d'art.

Il s'ensuit que les conventions de la peinture, de la musique, de l'architecture, de la danse, de la poésie, du théâtre, et ainsi de suite, peuvent survivre en capacité réduite, sous forme de recherches académiques, comme l'étude du latin. En dehors de leurs usages analytiques et curatoriaux, tout indique leur obsolescence. Du même coup, les galeries et les musées, les librairies et les bibliothèques, les salles de concert, les stades et les lieux de culte seront limités à la conservation des antiquités – autrement dit, à ce qui était clone au nom de l'art jusqu'à 1960 environ.

Les instances chargées de la dissémination des informations *via les mass media* et de la mise en œuvre des activités sociales deviendront de nouveaux canaux de connaissance et de communication. Elles ne se substitueront pas à l'« expérience artistique » traditionnelle (si diverse que celle-ci ait pu être) mais donneront aux anciens artistes des moyens convaincants de participer à des processus organisés, susceptibles de révéler de nouvelles valeurs, y compris celle de l'amusement.

À cet égard, les expérimentations technologiques des non-artistes et inartistes actuels se multiplieront à mesure que l'industrie, l'État et le secteur éducatif fourniront les ressources dont ils disposent. La technologie des « systèmes », qui implique, à la différence de la technologie des « produits », l'interfaçage des expériences personnelles et collectives, dominera cette tendance. Le logiciel, en d'autres termes. Mais cette approche en termes de système favorisera une issue ouverte, par contraste avec les usages littéraires et orientés vers une fin précise qu'emploient aujourd'hui la plupart des spécialistes des systèmes. Comme le jeu enfantin du « téléphone » (des amis, disposés en un cercle, susurrent quelques mots à l'oreille de leur voisin, des mots qu'ils ont le plaisir d'entendre transformés lorsque la dernière personne les prononce à voix haute), elle a pour modèle la boucle de *feedback*. L'esprit de jeu et l'usage ludique de la technologie

suggèrent un intérêt positif pour des actes de découverte continue. L'esprit de jeu pourra devenir, dans un avenir proche, un bienfait social et psychologique.

Un réseau global de « salles de télévision » capables d'émettre et de recevoir simultanément. Ouvertes au public vingt-quatre heures par jour, comme n'importe quelle laverie. Des salles dans chaque grande ville du monde. Chacune équipée d'une bonne centaine de moniteurs de différentes tailles (les plus petits faisant quelques centimètres carrés, les plus grands couvrant des murs entiers) et aux formes planes ou irrégulières. Une dizaine de caméras mobiles automatisées (comme celles qui sont dissimulées dans les banques et les aéroports ; mais ici, elles seront bien mises en évidence) filmeront tout individu ou toute chose qui entrera dans leur champ. Y compris les caméras ou les moniteurs, s'il n'y a personne. Les gens seront libres de faire tout ce qu'ils veulent et se verront sur les écrans sous différents angles. Des individus rassemblés pourront multiplier leurs images de manière à former un attroupement. Mais les caméras enverront les mêmes images à toutes les autres salles, en temps réel ou avec un décalage programmé. Ainsi, ce qui se passera dans une salle pourra aussi se passer dans un millier de salles, généré mille fois. Mais en outre, le programme intégré de distribution des signaux, visibles et audibles, aléatoires et fixes, pourra être modifié manuellement dans chaque salle. Imaginons qu'une femme veuille faire l'amour électroniquement avec un homme aperçu sur un moniteur. Les commandes lui permettront de localiser (d'arrêter) la communication dans quelques tubes cathodiques. Les autres visiteurs de la même salle pourront jouir librement de cette folle et surprenante étreinte, et même l'améliorer, en tournant leur cadran comme il convient. Le monde pourra bâtir ses propres relations sociales tout en avançant. Tout le monde, simultanément, sera et ne sera pas en contact !

P.-S. : À l'évidence, ce n'est pas de l'art, puisque au moment où pareille chose deviendra réalité, personne ne se souviendra que je l'ai écrite ici, Dieu merci.

Et *quid* de la critique d'art ? Qu'advient-il de ces pénétrants interprètes, encore plus rares que les bons artistes ? La réponse, à la lumière de ce qui précède, est que les critiques deviendront aussi superfétatoires que les artistes. Toutefois, la perte de vocation ne peut être que partielle, puisqu'il y a beaucoup à faire en matière de recherche savante dans les universités et les archives. Et de toute façon, la quasi-totalité des critiques ont un poste d'enseignant. Leur travail pourra simplement se détourner de la scène actuelle au profit d'enquêtes historiques.

Mais il ne faut pas exclure la possibilité que certains critiques refusent de s'inartiser, de même que certains de leurs collègues artistes (qui sont tout aussi souvent professeurs, et auteurs, par-dessus le marché). Dans ce cas, il faudra systématiquement débusquer et liquider leurs postulats esthétiques, ainsi que toute terminologie artistique historiquement chargée. Praticiens et commentateurs – comme ces deux activités finiront sans doute par fusionner, une seule personne effectuera les deux de manière interchangeable – auront besoin d'actualiser leur langage pour désigner ce qui se passe. Et pour cela, la meilleure source reste, comme toujours, le parler des rues, le langage abrégé des informations, le jargon technique.

Par exemple, Al Brunelle a écrit, il y a quelques années, que les surfaces hallucinogènes de certaines peintures contemporaines étaient « *skin freak*³ ». Bien que la scène de la drogue *pop* ait changé depuis cette époque et qu'il soit nécessaire d'introduire de nouveaux termes, la formule de Brunelle est bien plus informative que de vieux mots comme « tache » ou « trace », qui renvoient aussi à la surface du tableau. Le *skin-freaking* a offert à la peinture une intense vibration érotique qui, à l'époque, était particulièrement révélatrice. Que cette expérience s'évanouisse désormais dans le passé implique tout simplement que, dans notre culture, les bons commentaires peuvent être aussi jetables que les artefacts. Les mots immortels ne conviennent qu'aux rêves immortels.

Dans *Beyond Modern Sculpture* (New York, Braziller, 1968), Jack Burnham se montre conscient de cette nécessité de trouver des termes adéquats : c'est pourquoi il tente de remplacer les métaphores vitalistes, formalistes et mécanistes par des étiquettes empruntées à la science et à la technologie, comme *cybernétique*, « systèmes réactifs », champ, automates, etc. Néanmoins, cet effort a le défaut de rester limité au domaine de la sculpture et de l'art. Pour aller au fond des choses, il faudrait rejeter totalement les catégories piétistes de ce type.

À la longue, la critique et le commentaire tels que nous les connaissons aujourd'hui se révéleront peut-être superflus. Au cours de la récente « ère de l'analyse », où l'on percevait l'activité humaine comme un rideau de fumée symbolique qu'il s'agissait de dissiper, explications et interprétations étaient une nécessité. Mais de nos

³ NdT : Cette expression, donnée sans indications supplémentaires, reste opaque et intraduisible. « *Freak* » et « *freaky* », positivement connotés (« génial », « super », etc.), sont typiques de l'argot de la scène psychédélique de la fin des années 1960.

jours, les arts modernes, qui sont eux-mêmes devenus commentaire, annoncent peut-être une ère post-artistique. Ils commentent leurs passés respectifs : par exemple, le médium télévisuel commente le cinéma ; un son *live* joué en même temps que sa version enregistrée commente la « réalité » de chacun d'eux ; un artiste commente les dernières productions d'un autre ; certains artistes commentent leur état de santé ou l'état du monde ; d'autres commentent leur refus de commenter (tandis que les critiques commentent tous les commentaires, comme je le fais ici). Cela pourrait suffire.

La plus importante prédiction à court terme que l'on puisse faire est demeurée implicite tout au long de ce texte : l'environnement effectif, probablement global, nous amènera à participer toujours davantage. Cet environnement n'aura rien à voir avec les environnements que nous connaissons déjà : le parc de jeux, le spectacle d'épouvante, la vitrine, la façade de magasin et la course d'obstacles. Tout cela est soutenu par les galeries d'art et les discothèques. Au contraire, nos actes seront guidés par des environnements naturels et urbains déterminés, comme le ciel, le plancher marin, les stations de sports d'hiver, les motels, le mouvement des voitures, les services publics, les médias de communication...

Aperçu d'un visuel-du-paysage-américain-en-2001-via-un-jet-supersonique. Chaque siège du jet est équipé de moniteurs montrant la terre en dessous tandis que l'avion la survole à vive allure. Choix des couleurs : infrarouge, naturelle, noir et blanc ; séparément ou combinées sur différentes parties de l'écran. Avec, en plus, possibilité de zoomer et d'arrêter l'action.

On peut retrouver les scènes d'autres voyages pour insérer des *flash-backs* ou donner du contraste. Le passé commente le présent. Le sélecteur énumère : volcans hawaïens, Pentagone, émeute à Harvard vue à l'approche de Boston, bain de soleil sur un gratte-ciel.

Le branchement audio donne neuf chaînes de critiques préenregistrées de la scène américaine : deux chaînes de critique légère, une de critique pop, six chaînes de critique lourde. Il y a aussi une chaîne pour enregistrer sa propre critique sur une cassette vidéo à emporter chez soi et qui documentera l'ensemble du voyage.

P.-S. : Ça non plus, ce n'est pas de l'art, car ce sera accessible à un trop grand nombre de personnes.

Artistes de tous les pays, laissez tomber ! Vous n'avez rien d'autre à perdre que votre profession !

Traduit de l'anglais par Nicolas Vieillescazes