UNIVERSITÉ FRANÇOIS - RABELAIS

DE TOURS

ÉCOLE DOCTORALE SHS ou SST

Interactions, Transferts, Ruptures, Artistiques et Culturels - JE2527

THÈSE présentée par :

Pauline Chevalier

soutenue le : **29 novembre 2010**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université François - Rabelais**

Discipline ou Spécialité : Histoire de l'art

Les pratiques artistiques des espaces alternatifs à New York

Downtown, 1969-1980

THÈSE dirigée par :

Monsieur Eric de CHASSEY	Professeur des Universités, université François – Rabelais, Tours

RAPPORTEURS :

Monsieur Jean KEMPF	Titre, établissement
Monsieur Jean-Marc POINSOT	Titre, établissement

JURY :

Madame Ann BUTLER	Directrice de la bibliothèque et des archives, Bard College, USA
Monsieur Eric de CHASSEY	Professeur des Universités, université François – Rabelais, Tours
Monsieur Arnauld PIERRE	Professeur des Universités, université de Rennes 2 – Haute Bretagne
Monsieur Jean-Marc POINSOT	Professeur des Universités, université Lumière – Lyon 2

Remerciements

Ma reconnaissance va tout d'abord à Eric de Chassey, mon directeur de recherche pour son soutien et sa bienveillance.
Elle va ensuite à Pierre-Yves Pétillon, Nadeije Laneyrie Dagen, Gilles Pécout et Jair Kessler qui me permirent d'effectuer un séjour de recherche dès les premiers mois de mon doctorat. Veerle Thielemans et la Fondation Terra m'ont également soutenue dans la conduite de mes recherches aux Etats-Unis et je leur en suis extrêmement reconnaissante.
Cette étude n'aurait pu être menée sans la générosité et l'amabilité des artistes, des critiques et des anciens participants de cette scène new-yorkaise. Je tiens à exprimer ma gratitude envers Babette Mangolte qui m'accueillit à de nombreuses reprises et dont les récits et les archives ont grandement profité à ma réflexion. Je remercie également Vito Acconci, Carolee Schneemann, Joan Jonas, Carlo McCormick, Rhys Chatham, Tony Guerrero, Alanna Heiss et Béatrice Johnson pour l'intérêt qu'ils ont pu porté à ces recherches.
Mes remerciements vont encore à Ann Butler, Jay Levenson, Deanne Pytlinksi dont les précieux conseils m'ont aidé à m'orienter au début de cette étude.
Ce sont également Anna Weichselbraun, Christina Lau, Sophie Deutsch, Jodie Dinapoli et Craig Walzer que je tiens à remercier pour leur indéfectible amitié, leur patience et leur soutien sans faille d'un côté ou de l'autre de l'Atlantique.
Mes remerciements vont enfin à mes parents et à mon frère pour leur générosité et leur précieux soutien moral.

Résumé

En 1969 s'ouvrent à New York les premiers espaces alternatifs, dans les anciens quartiers industriels du sud de Manhattan, appelés à se transformer radicalement durant la décennie suivante. Lieux d'exposition, de création et de réunion établis en marge des institutions muséales et des galeries commerciales, ils cristallisent l'existence de groupes et de collectifs d'artistes se rassemblant autour de pratiques et de revendications communes. Sur le plan des pratiques, on observe une interdisciplinarité généralisée, mêlant poésie, danse, sculpture, film, vidéo, performance, architecture et musique. Sur le plan des revendications, l'heure est à la politique, et les artistes, souvent engagés dans les luttes sociales qui agitent les Etats-Unis à cette époque, réclament une certaine reconnaissance, un droit du travail qui leur soit applicable, et une intégration concrète dans la société civile et économique. L'objet de notre recherche est d'apporter une nouvelle approche de ce phénomène, une histoire sociale et géographique des pratiques artistiques dans les espaces alternatifs de cette époque, en mettant en lumière l'articulation entre ces pratiques et les phénomènes institutionnels, sociaux, économiques et urbains dont elles ne peuvent être dissociées. Une telle approche conduit notamment à analyser la relation étroite existant entre les œuvres et pratiques artistiques et la matière urbaine, la topographie et les caractéristiques architecturales de Downtown Manhattan. Elle met aussi en relief les interactions entre l'alternative et les institutions traditionnelles, qui conduiront à des redéfinitions a posteriori de la notion même d'espace alternatif.

Résumé en anglais

Artistic practices in alternative art spaces, Downtown New York, 1969-1980

In 1969 the first alternative art spaces opened in New York in the old industrial neighborhoods of downtown Manhattan which would undergo radical transformation in the decade that followed. Established in the margins of museum institutions and commercial galeries, these exhibition, creation, and meeting spaces crystallized the existence of artists' groups and collectives organizing around common practices and demands. The practices exhibit a general interdisciplinarity combining poetry, dance, sculpture, film, video, performance, architecture, and music. The demands are clearly political and the artists, many of whom involved in the social movements that engage the United States at the moment, are calling for recognition, a right to work applicable and appropriate to them, as well as concrete integration into civil and economic society. The object of this study, a social and geographic history of artistic practices in the alternative art spaces of this moment, is to bring to light the articulations between these practices and the institutional, social, economic, and urban phenomena from which they cannot be dissociated. Such an approach leads notably to an analysis of the close relation between the artistic works and practices and the urban material, the topography and the architectural characteristics of downtown Manhattan. This approach also foregrounds the interactions between the alternative art scene and mainstream institutions which lead to posteriori redefinitions of the notion of alternative art space itself.

Table des matières

Introduction

A) GENESE DES ESPACES ALTERNATIFS.....24

I. Territoires fertiles : la naissance d'une communauté Downtown Manhattan
1.Topophilie de Downtown Manhattan
2. De la « Vallée » industrielle à SoHo
3. « Artists in Residence » : de la lutte des artistes pour un quartier
4. George Maciunas et l'invention de SoHo
5. Economie de la communauté et esprit de la frontière

II. Le temps des travailleurs de l'art : un état de la culture en 1969
1. La naissance de l'Art Workers Coalition
2. Q: And Babies? A: And Babies. L'engagement des artistes contre la guerre du Vietnam
3. Les nouveaux territoires de l'art 1968-1969
4. Territoires privés, territoires publics : des galeries de SoHo au financement public de l'alternative
5. Le collectif

III. La naissance des premiers espaces alternatifs
1. Les premières expérimentations radicales
2. 98 Greene Street
3. "Sculpture found in a rag factory" : 112 Greene Street
4. The Institute for Art and Urban Resources

B) L'ART DE LA PREMIERE GENERATION DES ESPACES ALTERNATIFS ….....115

I. Donner lieu a l'œuvre
1. De l'habiter : mise en scène de la vie quotidienne
2. Le dessein de la matière
3. La lisibilité des lieux

II. Le corps des lieux
1. Danse et sculpture
2. Danse et architecture
3. Comment la Judson a tout inventé

III. L'art comme expérience et les variations de la performance
1. Activités et performances
2. « Performing a body » : les évolutions de la performance
3. Performance et vidéo : l'absence et le virtuel

C) INTERMEDE : L'ANNEE 1976 ET LES METAMORPHOSES DE L'ALTERNATIVE.....198

1. Les mutations du contexte
2. Quels espaces alternatifs ? l'évolution de la définition
3. Ecrire l'histoire de SoHo : presse locale et introspection
4. Artists space et The Kitchen : quelle place dans l'alternative ?
5. Franklin Furnace et la seconde génération d'espaces alternatifs
6.

D) DISCIPLINES, INDISCIPLINES, INTERMEDIA : DE LA PERFORMANCE A LA PAGE…...240

I. Vidéo et performance

1. Les premières expérimentations vidéo
2. Vidéo et cinéma expérimental
3. Cadre et hors-cadre
4. Le corps de la vidéo
5. La communauté vidéo
6. Body as place
7. Les performances *intermedia*

II. La page comme espace alternatif

1. L'espace de la page
2. Scripts, partitions, documentation
3. La lecture et le livre d'artiste
4. La presse : une autre alternative ?
5. Le verbe et la critique
6. Pictures et les nouvelles voies de l'alternative

Conclusion

Introduction

De l'archipel des quartiers et villages du XIX^{e} siècle à son illusoire insularité actuelle, l'histoire de Manhattan est rythmée par le chant des avant-gardes, de leur épanouissement d'un axe à l'autre de l'île, et principalement dans sa pointe sud : Downtown. Un même territoire a tout au long du XX^{e} siècle été le lieu de prédilection d'une bohème devenue avant-garde dans les années 1950, puis 1960. De la succession des avant-gardes dans un Greenwich Village palimpseste se dégage un espace en perpétuel mouvement, dont les frontières ont été sans cesse transformées par les mutations sociales et artistiques des quartiers. Les champs géographiques de l'évolution des avant-gardes au sud de Manhattan témoignent d'une relation étroite entretenue entre les rues, les murs, et l'énergie créatrice de ses habitants. La mise en culture de nouveaux espaces, de nouveaux quartiers par une bohème renaissante dans les années 1960 est une des étapes de l'expansion des territoires de l'avant-garde comme par contamination géographique et artistique.

C'est dans les années 1960 qu'apparaît un nouveau mouvement urbain au sud de Manhattan, quand les artistes issus du *babyboom* s'installent dans les terres industrielles qui deviendront « SoHo ». Quartiers de la petite industrie, des ateliers textiles, des garages, zone en plein déclin économique, anciennes terres des immigrants ou quartiers de la contre-culture, Downtown est alors une mosaïque de territoires historiques, de terres en friche et de champs d'exploration. Bon nombre d'artistes s'y établissent en faisant usage des anciennes manufactures fournissant ateliers et lieux de résidence. Pionniers dans de nouveaux espaces urbains, défricheurs souhaitant explorer de nouvelles terres new-yorkaises, ces artistes tentent de tourner le dos aux institutions, musées et galeries commerciales dans un désir quelque peu utopique de s'emparer à nouveau des moyens de création, d'exposition et de diffusion de leurs œuvres.

Le mouvement des galeries *co-op* des années 1950 va très largement inspirer les artistes de la génération s'épanouissant à la fin des années 1960. S'ajoute à cela un profond rejet du pouvoir grandissant des musées, le Musée d'art moderne semblant notamment cristalliser les maux de la société américaine durant la décennie. Pourtant, les galeries *co-op* n'étaient pas non plus exemptes de critiques. Elles apparaissaient comme des bastions potentiels de l'académisme, comme des foyers dans lesquels l'émulation fonctionnait assurément trop en vase clos. A la fin des années 1960 se pose alors 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. Contre le musée, ou plutôt contre un certain type de musée, garant d'une esthétique moderniste et relai 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.

Naissent alors ce que l'on a communément désigné comme « espaces alternatifs », le 112 Greene Street, le 10 Bleecker, The Clocktower, The Kitchen et bien d'autres[1]. Le terme n'est cependant pas en usage dès leur création. En effet, à ce moment, les lieux n'ont pas encore de définition. Nous sommes au tout début des années 1970, et il s'agit d'établir un nouveau champ de l'art dans des espaces urbains encore à conquérir. En ce sens, aucune définition ne pourrait être acceptée. Les années passant, le terme va pourtant s'installer, sans pour autant convoquer de définition en lui-même. Son usage n'est aucunement spécifique mais plutôt conjoncturel. L'*alternatif* est ce qui fonctionne hors du champ des institutions classiques, en dehors d'un système économique, social, culturel, existant et installé. L'*alternatif* est donc indéfini, il est à côté, au-delà. Alors que le domaine contourné, voire rejeté, est relativement bien circonscrit, l'*alternatif* s'étend en *terra incognita*. Ses limites ne sont pas discernables puisque sa première caractéristique est d'être ailleurs, de se déployer en dehors. L'alternative serait donc une ouverture de l'horizon esthétique vers des mondes nouveaux, inachevés.

Sally Webster, dans un rapport de 1982, cité par Julie Ault, dessine une typologie des espaces alternatifs : « des espaces d'exposition pour les arts visuels expérimentaux qui montrent le travail de nouveau artistes non-affiliés ; des espaces d'expositions pour des intérêts particuliers qui ont été créés en réponse aux besoins d'une minorité ou qui montre une forme d'art spécifique ; des galeries co-op dirigées par les artistes eux-mêmes ; des petits musées ; des espaces de performance ; les arts du livre ; des ateliers ou des programmes sociaux »[2]. La définition est très large, bien au delà des « espaces » concrets et réels.

L'usage du terme *alternatif* aux Etats-Unis va fleurir entre 1969 et 1975 de façon constante, régulière, avant de connaître une spectaculaire expansion à la fin des années 1970. L'*alternatif* n'est pas réservé au monde de l'art. Il apparaît d'ailleurs dans un premier temps pour désigner des journaux, des médias qui tenteront de se positionner en dehors des grands vecteurs de l'information. L'*alternatif* est une production caractéristique des années 1970 qui sera communément répandue dans les années 1980, au point que ce qui est alternatif ne peut être que l'objet d'un perpétuel surenchérissement. Si le terme est certes galvaudé dans son usage trop fréquent, il ne perd cependant pas de sa signification, qui semble appeler un renouveau perpétuel. L'extrême ouverture de la définition d'un tel terme laisse le champ libre à son interprétation fluctuante et infinie.

1 Cf. Liste des principaux espaces alternatifs.

2 Sally Webster, dans un raport de 1982 cité par Julie Ault, dessine une typologie des espaces alternatifs : « experimental visual art exhibition spaces that show work of new unaffiliated artists ; special interest exhibition spaces which were formed in response to minority needs or show a particular art form; co-op of artist run galleries ; small museums ; performance space ; book arts : workshops or outreach programs. » Julie Ault, *Alternative Art, New York, 1965-1985: a Cultural Politics Book for the Social Text Collective*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002, p. 16.

Pourtant, si l'alternative est ce qui est autre, elle ne peut l'être qu'en relation à un référent, un contexte, un ensemble d'objets auxquels elle ne s'oppose pas nécessairement, mais qu'elle tente surtout de contourner. L'alternative est *situationnelle*, elle dépend étroitement d'un contexte pour s'y établir à la marge. A ce caractère situationnel de l'alternative se heurte cependant l'appréciation générale d'un mouvement global rassemblant des espaces d'exposition créés entre la fin des années 1960 et la fin des années 1980. Parmi ces espaces, peu peuvent prétendre à une définition commune, et tous partagent l'appellation « espace alternatif » selon le point de vue, admis depuis les années 1980, que tout lieu se positionnant en dehors du système est *alternatif*. Dans un tel cadre, l'étude des espaces alternatifs nous apparaît comme un chantier tout aussi infini que la notion même d'alternative.

Dans un ouvrage paru en 2002, *Alternative Art, New York, 1965-1985: a Cultural Politics Book for the Social Text Collective*, Julie Ault a répertorié 70 espaces et groupes d'artistes dits alternatifs et fondés entre 1965 et 1985, depuis l'*Artists and Writers Protest against the war in Vietnam* juqu'au group *Pests* et aux *Guerrilla Girls*. A travers l'exposition réalisée au Drawing Center en 1996, *Cultural Economies: Histories from the Alternative Arts Movement*[3], ainsi qu'à travers son ouvrage de 2002, elle a réalisé une histoire institutionnelle et contextuelle des espaces alternatifs, une histoire globale qui a permis la reconnaissance d'un réel « mouvement », selon ses propres termes[4] . La fin de ce mouvement, la fermeture de nombreux espaces et le manque crucial de documentation ont fait de cette exposition, puis du livre, les garants d'une certaine mémoire des nouveaux mondes de l'art développés durant les années 1970 et 1980 à New York. Répertorier, référencer, contextualiser : le travail d'inventaire et d'analyse du contexte par ceux qui l'ont vécu est remarquable et a servi de point de départ à notre étude. Aujourd'hui, plusieurs questions se posent malgré tout à la lecture de l'ouvrage. Dans quelle mesure certains espaces fondamentalement différents peuvent-ils être rassemblés au sein d'un même mouvement ? Si le point de vue reste strictement celui du fonctionnement institutionnel de chaque espace, presque tous proposent des lieux d'exposition et de diffusion des œuvres à la marge du monde de l'art établi. Mais sont-ils *à la marge* ou *en dehors* de l'*establishment* ? N'est-il pas nécessaire de prendre en compte les pratiques qui s'y déploient pour parvenir à une meilleure définition de chaque espace ? Ce que nous désignons aujourd'hui par « espace alternatif » peut-il être assimilé à ce qui était désigné comme tel en 1981 ou en 1976 ?

L'historiographie des espaces alternatifs nous apporte justement plusieurs récits parfois contradictoires. Si les ouvrages sont relativement peu nombreux, ce n'est pas directement leur rareté qui peut poser problème, mais leur point de vue. L'histoire des espaces alternatifs est d'abord une histoire de l'alternative par ses acteurs eux-mêmes. Julie Ault, fondatrice en 1979 de Group Material avec Tim Rollins, Felix Gonzalez-Torres et Doug Ashford, a su remarquablement se détacher de son engagement propre dans la nouvelle scène alternative de la fin des années 1970. Dans cette perspective, son parti pris d'exhaustivité rend compte d'une certaine volonté

3 Exposition qui s'est tenue à New York, au Drawing Center, du 26 février au 6 avril 1996.

4 Julie Ault, « For the record », in Julie Ault, *Alternative Art, New York, 1965-1985: a Cultural Politics Book for the Social Text Collective*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002, p. 3.

d'objectivité. Néanmoins, l'ouvrage porte en lui les qualités de la démarche artistique de son auteur : son rapport à l' « économie culturelle » et à l'archive est à la fois celui de ses recherches esthétiques au sein de Group Material et celui de ses recherches théoriques sur l'alternative new-yorkaise.

De même, Alan Moore, chroniqueur passionné de la scène alternative et membre de CoLab, un collectif d'artistes né à la fin des années 1970, a soutenu en mai 2000 une thèse de doctorat traitant des collectifs d'artistes et de la contre-culture artistique de la fin des années 1960 au milieu des années 1980[5]. Le point de vue interne reste de mise, et pousse son auteur vers le récit des faits, l'évolution linéaire et continue de l'alternative. Les ouvrages publiés dans les années 1980 n'appellent pourtant pas à la linéarité dans leurs définitions, leurs points de vue. La variabilité des perceptions et des définitions avant les années 1990-2000 laisse entendre que l'histoire des espaces alternatifs ne peut être celle d'une progression continue. Les désignations se sont modifiées, les pratiques se sont transformées et les quelques publications datant des années 1980 offrent une variété de nuances sur l'*alternative* . Il n'existe que très peu de publications entre le milieu des années 1980 et le milieu des années 1990. Alors que le mouvement alternatif a perdu de sa vitalité dans l'apparition des « Culture Wars », l'intérêt théorique faiblit avant que ses acteurs ne s'emparent du sujet pendant la décennie suivante.

Si nous nous prêtons à l'exercice de la comparaison entre les parutions datant de la première moitié des années 1980 et celles plus récentes, entre 1990 et 2000, l'alternative semble s'être modifiée, comme *a posteriori*. D'un catalogue ou d'un ouvrage à l'autre, nous ne retrouvons pas les mêmes espaces. Le recul historique des années 2000 semble avoir entraîné un aplanissement des ruptures et des différences entre les espaces alternatifs, et même entre les constructions théoriques.

Trois temps de l'historiographie peuvent en fait être dégagés. Les récits de l'alternative s'exposent d'abord dans une première étape en 1980-1981, au point de basculement, à la fin d'une ère, quand d'autres formes d'espaces et de pratiques voient le jour. Le critère principal de la rupture historique est celui du passage d'une alternative constituée d'espaces à but non lucratif à des espaces qui adoptent le format de la galerie commerciale. Les premiers travaux sur l'alternative sont d'abord des expositions, des ouvrages rétrospectifs sur des espaces singuliers. Il s'agit de garder trace et de cadrer la mémoire de ces espaces, de mettre sous presse un moment que l'on sait particulièrement significatif dans l'évolution de l'art contemporain, dans le passage vers un post-modernisme en plein épanouissement. 1980-1981 ferme également le champ chronologique de notre étude, pour les mêmes raisons qui ont poussé artistes, critiques et membres des espaces alternatifs à entamer une démarche rétrospective.

Plusieurs éléments viennent en effet justifier l'arrêt de notre chronologie en 1980. Les premiers sont d'ordre éditorial : la publication de plusieurs ouvrages, parfois issus d'expositions, témoigne d'abord d'une construction théorique nette, élaborée à partir de 1976 environ et qui se trouve validée au début des années 1980. Le New Museum, fondé par Marcia Tucker en 1977 et considéré comme un « espace alternatif » (dans la

5 Cf. thèse de doctorat, Alan Moore, 2000.

liste de Julie Ault) accueille une exposition co-organisée par Jacki Apple, autour des principaux espaces alternatifs nés au sud de Manhattan : *Alternatives in Retrospect : An Historical Overview, 1969-1975*[6]. Du catalogue ressort une profonde unité dans les pratiques artistiques qui y sont détaillées. Les différents espaces[7] présentés possèdent chacun leur singularité, mais ils offrent une cohérence théorique et esthétique remarquable. Au même moment, en 1981, paraît un ouvrage rassemblant plus de dix années d'expositions et d'expérimentations au 112 Greene Street : *112 Workshop / 112 Greene Street, History, Artists & Artworks*[8]. L'ouvrage est publié à l'occasion du déménagement de cet espace pionnier dans d'autres locaux. Ce déménagement entraîne un changement de nom : 112 Greene Street devient White Columns, comme si le rapport au lieu s'était affirmé. Alors qu'une appellation reprenant la localisation exacte dans le quartier correspondait justement à cette absence de définition recherchée par les artistes, les termes « White Columns » sont une référence assumée aux lieux dans leur esthétique et leur morphologie. Un tel glissement dans les désignations laisse imaginer qu'une définition des espaces alternatifs a pu se mettre en place, tenant compte à la fois des pratiques et des structures, du contexte et des quartiers.

En 1981, plusieurs publications viennent donc sceller un premier récit de l'alternative, une première histoire de ces espaces nés à partir de la fin des années 1960. Ces publications interviennent à un moment précis, quand la scène développée dans SoHo au début des années 1970 est supplantée par les nouveaux quartiers, Lower East Side et East Village. SoHo est devenu le paradis des galeries commerciales, les espaces alternatifs peinent de plus en plus à affirmer leur radicalité, et c'est une autre scène qui se met en place. SoHo et les années 1970 jouent cependant le rôle de modèle à la fois dans la façon dont la communauté s'est épanouie et dans le rapport qui s'y est établi entre les lieux, l'espace urbain, et cette même communauté. Eric Bogosian, acteur, écrivain, metteur en scène et responsable de la programmation de danse à The Kitchen en 1977[9], travaillant notamment avec Rhys Chatham et Robert Longo, décrit un phénomène similaire à celui qui s'est produit à la fin des années 1960 dans SoHo. Il évoque ainsi l'arrivée de nouveaux artistes à New York, et la mise en place d'une scène supplantant celle des premières années de l'alternative :

> Une vaste migration de jeunes gens, tout juste sortis de l'Université, sont arrivés à New York à la fin des années 1970. Peut-être n'y a-t-il jamais eu d'autre moment avec autant de gens convergeant vers un même lieu, avec les

6 Jacki Apple, *Alternatives in Retrospect : An Historical Overview 1969 – 1975*, catalogue d'exposition (9 mai - 16 juin 1981), New York, The New Museum of Contemporary Art, 1981.

7 Les espaces traités dans le catalogue sont les suivants : Gain Ground, Apple, 98 Greene Street, 112 Greene Street Workshop, 10 Bleecker Street, Idea Warehouse, 3 Mercer.

8 Robyn Brentano et Mark Savitt (Ed.), *112 Workshop / 112 Greene Street, History, Artists & Artworks*, New York, New York University Press, 1981.

9 Il est à noter que l'année 1977 porte les prémices des mutations qui apparaissent de manière plus flagrante les années suivantes. C'est en 1977 que sont arrivés de nombreux artistes originaires de la côte Ouest ou du Nord de l'Etat de New York. Ils n'avaient pas directement vécu les années fastes de SoHo. La presse telle *Avalanche Magazine* avait su transmettre la vitalité des premières années des espaces alternatifs, mais en 1977 c'est une scène essoufflée qu'ils découvrent, des lieux qu'ils s'approprient parfois plus aisément que d'autres comme The Kitchen ou Artists Space. C'est également en 1977 que s'ouvre l'exposition phare de la seconde moitié des années 1970, *Pictures*, qui cristallise le début des mutations radicales observées dans les pratiques artistiques des espaces alternatifs.

mêmes buts, si ce n'est pendant une guerre. Nous arrivions à New York avec des cartons de livres incontournables et bien défraîchis : *Against Interpretation*, *The Banquet Years*, le magazine *Avalanche* de Liza Bear et Willoughby Sharp, et la *Drama Review* de Michael Kirby. Nous suivions la véritable avant-garde : ces groupes d'artistes, de musiciens, de chorégraphes, de dramaturges et d'écrivains qui s'étaient creusés un abri dans les fissures de la ville d'après-guerre et qui étaient devenus célèbres. L'histoire s'est faite au sud de la 14ème rue et l'ambition poursuit l'ambition. Nos professeurs d'université nous avaient régalés avec les histoires de la Cedar Tavern ou du Café Cino et d'un lieu appelé SoHo. Comme des rats hypnotisés, nous nous sommes pressés en masse dans les quartiers délabrés et pas chers, voulant à tout prix laisser une trace. [10]

Le modèle semble se reproduire tout en se dépassant perpétuellement. L'épanouissement de la scène de SoHo combine des facteurs bien connus, qui se reproduisent dans les années 1980 : l'appropriation par les artistes de nouveaux quartiers dont la déliquescence offre des loyers abordables, par l'établissement de lieux de sociabilité et de nouveaux espaces d'exposition, par la fondation de magazines et d'une presse locale d'artistes, d'écrivains, finissant de relier les membres de la communauté. Or le changement géographique de cette nouvelle scène établie en marge des institutions se double d'une mutation majeure : les nouveaux espaces d'expositions que l'on pourrait qualifier d'alternatifs sont des galeries commerciales. La raison d'un tel changement tient à une série de facteurs. En premier viennent les financements publics qui se réduisent, et qui surtout se font plus rigoureux dans leurs modalités d'obtention, dans le suivi des expositions, etc. Aucune radicalité n'est plus vraiment possible dans ce cadre, et déjà, à la fin des années 1970, certains artistes envisagent d'établir un nouveau modèle de l'espace alternatif qui pourrait être indépendant financièrement, garantissant alors son autonomie esthétique et politique. Les références des artistes sont ambivalentes : les espaces alternatifs et la génération de SoHo sont compris comme des véritables modèles de communauté, surtout dans leurs premières années. On critique pourtant leur rapport ambigu à la ville, à l'embourgeoisement des quartiers, et aux financements extérieurs qui finissent par en perturber le fonctionnement. Le modèle des galeries *co-op* n'est plus satisfaisant non plus.

D'autres modèles vont donc émerger à partir de la fin des années 1970, à l'image du New Museum Dowtown en 1977, de Fashion Moda dans le Bronx en 1978 ou encore d'ABC No Rio en 1980. A ces espaces s'ajoutent les galeries commerciales comme la Gracie Mansion Gallery. La presse se transforme également, et la nouvelle presse locale change de quartier avec la naissance de l'*East Village Eye* en 1979 ainsi que

10 « A vast migration of young people, fresh out of college, arrived in New York City in the late 1970s. Perhaps there has never been a time when so many people with the same goals came to one place, except during wartime. We came to New York City with boxes of tattered required reading under our arms: *Against Interpretation*, and *The Banquet Years*, Liza Bear and Willoughby Sharp's *Avalanche*, and Michael Kirby's *The Drama Review*. We were following the true avant-garde : clusters of artists, musicians, choreographers, dramatists, and writers who had burrowed into the crevices of the city after World War II and became notorious. History had been made south of Fourteenth Street, and ambition follows ambition. Our college professors had regaled us with tales of the Cedar Tavern, or Café Cino, or a place called SoHo. Like hypnotized rats we swarmed into the dilapidated and affordable neighborhoods, desperate to make a mark ». Eric Bogosian, cité dans Marvin J. Taylor (Ed.), *The Downtown Book, The New York Art Scene 1974-1984*, The Grey Art Gallery and the Fales Library and Special Collections, New York University, Princeton University Press, Princeton et Oxford, 2006, p. 145.

l'explosion du nombre de magazines et de zines d'artistes, de publications poétiques, musicales et *underground*. Ces nouveaux modèles entendent dépasser les structures développées les années précédentes, pour tenter de combler un certain vide existant entre les musées, les galeries *co-op* et les structures radicales. Le New Museum va justement permettre la tenue d'expositions plus élaborées, la réalisation de catalogues qui ont l'envergure de ceux d'un musée. Les lieux sont pourtant uniquement dédiés à l'art très contemporain, aux expérimentations les plus récentes. Il s'agit de contourner le musée traditionnel tout en offrant les qualités, les services et les exigences d'un vrai musée. S'agit-il toujours d'un espace alternatif ? Il est désigné comme tel par Julie Ault, en grande partie parce que sa fondation en 1977 est considérée comme celle d'un espace alternatif, d'un nouveau modèle d'espace alternatif. Il s'agira donc de comprendre comment ces termes ont pu se rapporter à des espaces si différents. A ces mutations de la définition se combinent des ruptures essentielles dans les pratiques artistiques elles-mêmes. Les développements de la photographie, de la nouvelle peinture, du graffiti et d'un certain art narratif, sont des éléments qui changent également les modalités d'exposition des œuvres, et donc les rapports des artistes aux espaces d'exposition.

Du début des années 1980 émane donc un sentiment de rupture, à la fois géographique, esthétique et institutionnel. Les années SoHo sont passées, et il devient nécessaire de revenir sur une décennie particulièrement riche, de tenter d'en conserver les traces en formulant un *récit* de l'alternative, en établissant par là une première construction théorique sur le modèle alternatif. Il s'agit ici d'un premier temps de l'historiographie, qui commence en 1976 pour culminer en 1980-1981.

Le second temps est celui de la mémoire revisitée, les acteurs de l'alternative revenant à la fin des années 1990 sur une époque qui semble alors largement révolue. Les « culture wars » ont littéralement posé un point final aux modèles de l'alternative déployés entre SoHo et le Lower East Side pendant plus de deux décennies. Plusieurs facteurs s'ajoutent les uns aux autres durant les années 1990 : le National Endowment for the Arts limite ses financements, et le sud de Manhattan commence à arriver à saturation. Les terres vacantes qui avaient fait les belles heures de l'alternative ont disparues. Elles se dispersent désormais entre Brooklyn, le Bronx et la grande banlieue. Alors que dans les années 1980 d'autres formes de l'alternative battaient leur plein, les années 1990 sont arides et peu propices, à la fois économiquement et structurellement, à de nouveaux formats de l'avant-garde. Du moins, les acteurs de la fin des années 1970 admettent une certaine clôture ou finitude à ce champ qu'ils ont exploré dans les décennies précédentes. Le parti pris de l'exhaustivité adopté dans les ouvrages parus à la fin des années 1990 est alors justifié par cette clôture même. Il semble admis que l'alternative a pris fin dans la seconde moitié des années 1980 : il s'agit donc de tenter un panorama rétrospectif sur tout ce qu'elle a pu rassembler. L'ouvrage de Julie Ault représente ce nœud essentiel de l'historiographie, fournissant un point de départ fondamental à toute analyse des espaces alternatifs tout en rassemblant une succession de constructions théoriques que nous tenterons d'analyser.

Enfin, le troisième temps de l'historiographie s'est mis en marche ces dernières années dans un retour sur ce qui semble avoir forgé une grande partie de la scène artistique new-yorkaise actuelle. La période des années

1970 et des années 1980, leurs collectifs et lieux alternatifs, sont devenus des sujets d'intérêt de plus en plus importants, à la fois dans les musées et les institutions qui ont justement été l'objet du contournement, et dans les universités. Les articles, ouvrages ou thèses réalisés récemment le sont parfois par ceux qui n'ont pas connu l'objet de leurs recherches. Il ne s'agit plus tant d'être exhaustif que de comprendre les définitions et les constructions passées, de saisir les ruptures ou les décrochements de la chronologie, lissés par les récits précédents. Si les points communs entre la majeure partie des espaces et des collectifs alternatifs ont été largement discutés, le récit de l'alternative lui-même nécessite une étude qui pourrait dégager non plus une seule ligne de progression, mais un ensemble - certes finement et densément tissé - de pratiques et d'espaces répondant à des contextes et des exigences différentes. Une histoire différenciée de l'alternative tente donc de se mettre en place depuis quelques années dans un souci de mettre au jour non seulement les spécificités de chacun des espaces ou des collectifs, mais aussi les constructions théoriques établies en chemin.

Par conséquent, notre propos s'attachera donc à dégager le contexte de constructions théoriques qui ont œuvré à la désignation et à la définition des espaces alternatifs, à comprendre comment tant d'espaces différents ont pu être rassemblés dans un seul « mouvement ». Nous allons donc tenter de saisir les espaces alternatifs à partir de leurs référents, de leur contexte et de leurs pratiques, afin d'apporter une lecture du récit de l'alternative qui se formule simultanément en termes esthétiques et en termes institutionnels. L'évolution des expositions, des œuvres, des performances, et de l'ensemble des pratiques artistiques au sein des différentes générations des espaces alternatifs a en grande partie contribué aux mutations de la définition. Les structures institutionnelles ne sont cependant pas dissociables de ces changements esthétiques. Nous tenterons de mieux saisir cette articulation de phénomènes institutionnels, sociaux, économiques et urbains, et des pratiques artistiques dans une histoire à la fois sociale et géographique des espaces alternatifs. Une telle approche ne pourra cependant pas être envisagée comme seul point de vue sur la production artistique issue des espaces alternatifs. Si le contexte géographique et historique a certes eu une importance capitale dans les mutations esthétiques de l'époque, c'est aussi parce que les formes développées par les générations précédentes, et notamment celles de l'art minimal, représentaient un point d'appui à la fois pour une continuité et pour un élan contraire. Ces conjonctions du contexte et de l'évolution des formes cristallisent justement l'intérêt de l'étude de ces espaces alternatifs.

Les espaces alternatifs se sont d'abord implantés dans des zones qui étaient en marge de territoires historiques, connus pour avoir hébergé une avant-garde révolue. Si les zones industrielles, composées notamment de petits ateliers et de garages, ont pu permettre l'installation de nouveaux espaces d'exposition, les liens avec les quartiers adjacents étaient essentiels. S'il s'agit certes d'une avancée en terre inconnue, dans des lieux parfois vierges de toute institution culturelle, l'attitude ne tient pas de la rupture mais de la continuité des avant-gardes. Une telle affirmation n'est pas sans poser problème quant aux modalités de succession de ces avant-gardes. Nous devrons nous poser la question des modèles, des modèles répétés ou renouvelés à la fois dans la création des espaces alternatifs et dans les pratiques elles-mêmes. Il s'agira d'observer comment les artistes se réfèrent eux-mêmes à une certaine tradition, sans pour autant valider totalement le postulat théorique

d'une continuité historique et esthétique qui voudrait dégager des pôles formels communs quand les intentions varient. En outre, le rapport de l'évolution des pratiques aux modèles institutionnels constituera un point fondamental de notre analyse. Si certains modes de fonctionnement des espaces alternatifs ont logiquement eu des répercussions sur les types de pratique, sur l'interdisciplinarité ou sur la radicalité des expositions, les pratiques elles-mêmes ont très largement contribué à modifier les modèles structurels de l'alternative, à la fois dans leurs relations aux quartiers, à l'espace urbain, mais aussi dans la place accordée au public, au spectateur. L'évolution esthétique et l'histoire institutionnelle des espaces alternatifs sont donc deux champs qui s'entremêlent et se confondent. Ce sont ces fils enchevêtrés des pratiques et des structures que nous tenterons de dégager, pour mieux saisir la progression des constructions théoriques et des perceptions du mouvement alternatif.

Si les publications traitant directement de ces espaces ne sont pas pléthore, la situation des sources premières est elle aussi complexe. La nature même des espaces alternatifs a successivement mené les artistes de l'absence de traces à la « fièvre de l'archive [11]». Les premières années ont été libres et spontanées, peu de documents ont été conservés si ce ne sont des photos prises sans réelle intention de constituer un document. Une partie des archives de la scène alternative correspond donc à un fond non intentionnel. Des fragments ont été préservés : des listes d'œuvres, d'artistes, des noms d'expositions, mais peu de documentation formelle. Quelque temps plus tard, la situation va cependant changer lorsque les financements publics vont impliquer une organisation nécessairement plus suivie et plus stricte, afin de conserver des bourses indispensables. De même, le succès de quelques expositions dans les espaces alternatifs va conduire les artistes à rédiger des communiqués de presse, à établir une documentation nécessaire à la diffusion des activités des lieux et, par voie de conséquence, utiles à la conservation d'une histoire des lieux. L'évolution des pratiques va également contribuer à la croissance des archives. La part de la performance devient très importante à partir de 1974 environ - une performance qui, comme nous le verrons, tend à se détacher de deux pôles d'attraction, la danse et la sculpture. La performance comme médium autonome a très tôt nécessité une documentation. Textes et photographies se développent dans l'intention de garder trace. Nous passons alors à un second type d'archive, l'archive intentionnelle. Son analyse et son usage pourraient sembler aisés si nous ne nous posions pas la question de la valeur esthétique de ces archives et celle de leur élaboration. En effet, cette archive intentionnelle va constituer le cœur des pratiques développées au sein d'un espace de la seconde génération de l'alternative, Franklin Furnace, fondé en 1976. Spécialisé dans le livre d'artiste, la performance et sa documentation, Franklin Furnace est avant tout dédié à la page comme espace alternatif. L'archive est à la fois support de l'œuvre et objet d'archive. Le document va tenter de se dégager de sa valeur utile pour acquérir une valeur esthétique, troublant ainsi son appréciation historique. Nous verrons cependant qu'une partie de ces archives présente des matériaux

11 Nous reprenons ici les termes du titre de l'exposition montée par Okwui Enwezor à l'International Center of Photography du 18 janvier au 4 mai 2008, celui-ci reprenant les termes mêmes de Derrida dans sa traduction anglaise. Okwui Enwezor, *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Photography*, New York, Steidl / ICP, 2008. L'exposition ne traitait pas tant des pratiques archivistiques que de l'usage qui en fut fait. Nous aurons l'occasion de voir combien la vogue du « tout archiver, tout conserver », notamment dans le cas de la performance, était étroitement liée à l'émergence d'un art narratif, reprenant ou mimant des images anciennes, et d'un art jouant de l'archive comme un matériau *a priori* et non plus *a posteriori*.

classiques : des textes, des diapositives et des photographies qui ont certes pu avoir un rôle dans la performance, mais qui s'apparentent d'abord à de la documentation première. En outre, les archives de Franklin Furnace présentent une qualité fondamentale : les documents de performance sont parfois accompagnés de dossiers d'exposition, souvent peu fournis, mais offrant tout de même des formes de méta-documents indispensables à la recherche. En présentant les modalités d'exposition des documents de performance, des livres d'artistes et de ces objets hybrides, ces dossiers révèlent l'évolution de la réception des œuvres et nous guident dans l'analyse du rapport de l'alternative à son public.

Archives intentionnelles, non intentionnelles, documents de performance et méta-documents, tout n'est cependant pas accessible. Si les archives Franklin Furnace ont été abondamment utilisées dans le cadre de notre recherche (Franklin Furnace est désormais réduit à sa salle d'archive et à un maigre espace de travail pour sa fondatrice Martha Wilson et Harvey Spiller, directeur des lieux)[12], d'autres restent malheureusement inaccessibles car non classées. Les archives d'un espace comme The Kitchen sont en cours de classement et restent fermées aux chercheurs. Celles de l'Institute for Art and Urban ressources, maintenant devenu P.S.1 et affilié au Musée d'art moderne ne sont pas encore accessibles car non classées. Les recherches récentes et la nécessité historique pour ces espaces d'ouvrir leur archives ont initié un mouvement d'une ampleur remarquable visant à rendre accessibles ces sources souvent fragmentaires mais essentielles.

L'accessibilité des sources est souvent dépendante des modes de fonctionnement de ces espaces. Les galeries co-ops, considérées comme des espaces alternatifs selon la définition de Julie Ault ou de Sally Webster, ont déposé leurs archives, parfois très récemment, parfois il y a plusieurs années, en divers endroits. Les Archives de l'Art Américain offrent désormais les archives de SoHo 20 ou de 55 Mercer à la consultation, à New York ou à Washington où nous avons pu les étudier. Nous avons également pu consulter les archives de la galerie A.I.R., qui sont disponibles à la bibliothèque Fales au sein de la bibliothèque de l'Université de New York. Enfin, nous avons pu avoir accès, de façon ponctuelle et fragmentaire, à certaines archives de l'Institute for Art and Urban Resources et du 112 Greene Street. Ces dernières sont cependant l'objet d'une numérisation progressive organisée depuis l'exposition *From The Archives: 40 Years / 40 projects*[13], qui célébrait les quarante ans du 112 Greene Street devenu White Columns[14].

12 Depuis août 2009, une grande partie des archives de Franklin Furnace est consultable en ligne à l'adresse suivante : www.franklinfurnace.org

13 Exposition organisée à White Columns du 13 janvier au 28 février 2009. Etaient présentés plusieurs installations et projets accompagnés de nombreuses coupures de presse, dossiers de presse, également consultables dans quelques classeurs sur place.

14 Lors d'un entretien avec Béatrice Johnson (assistante d'Alanna Heiss, directrice et fondatrice de P.S.1.) et Tony Guerrero (responsable des expositions à P.S.1), Béatrice Johnson a eu la bienveillance de rechercher différents évènements dans les archives, à ma place. L'affiliation de P.S.1 avec le MoMA devrait cependant permettre un classement plus rapide des archives. De même, le 40ème anniversaire du 112 Greene Street, devenu White Columns fut l'occasion de la tenue d'une exposition rassemblant une série importante de documents d'archives à la fois consultables dans des classeurs pour certains, ou observables sur les cimaises de White Columns.

Puisque les sources directes sont soient inexistantes soient très difficilement accessibles, des sources indirectes ont dû être mises à contribution. Loin de nous éloigner de notre sujet, elles ont parfois pu apporter un regard plus juste sur la scène alternative et sur ses liens avec une scène artistique plus large au sud de Manhattan, ou sur un contexte artistique, social et politique dont l'analyse s'avérait indispensable. La bibliothèque Fales possède assurément la collection la plus importante sur la scène Downtown. Les archives, considérablement augmentées ces dernières années, offrent à la fois des documents d'artistes, des sources photographiques, la presse et les magazines de plusieurs décennies d'avant-gardes littéraires et artistiques. Les archives de la Judson Church y sont également conservées, aux côtés d'archives personnelles, comme celles du photographe Robert Alexander.

La consultation des magazines d'artistes et de la presse de Downtown a été un premier moyen de pallier le manque de sources émanant directement des espaces alternatifs. La presse en général constitue une source inépuisable lorsqu'elle se combine à quelques documents et récits clés. Si les journalistes du *New York Times* ont été très tôt sensibles à l'ouverture des espaces alternatifs, les points de vue ont pu varier et leur confrontation peut permettre d'apporter une meilleure connaissance de l'atmosphère des lieux et de la chronologie des expositions. L'apport de la grande presse telle que le *New York Times* est d'abord factuel, tant du point de vue de la chronologie que du point de vue des œuvres. Les critiques du *Village Voice* comme John Perreault ont quant à eux apporté un point de vue interne, là encore utile à confronter aux récits des différentes presses.

Les matériaux en présence relèvent bien souvent du récit. L'objet d'analyse est indirect. Les œuvres conservées sont extrêmement rares avant 1976 et seuls restent les récits, narrations et descriptions, souvent fragmentaires. Ces fragments de récits émanent certes des critiques ou des journalistes, mais aussi des artistes lorsque l'histoire orale prend toute son importance. Durant les années 1980 sont réalisés en particulier les expositions ou ouvrages rétrospectifs qui traitent de la scène alternative : il est alors temps de saisir ce que la mémoire de chacun a pu conserver. L'ouvrage *112 Greene Street / 112 Workshop* est ainsi constitué pour l'essentiel de documents et surtout à partir de photographies et de témoignages provenant de ceux qui ont participé aux expositions, qui ont assisté aux performances. D'une façon générale, la configuration de la scène alternative a entraîné une réelle carence en sources d'archives. Les artistes vivant dans un territoire limité, se côtoyant quasi-quotidiennement, n'entretennaient pas de correspondance entre eux - correspondance qui est pourtant souvent très utile à la compréhension d'une scène ou d'un mouvement artistique. La correspondance possède en effet ce mélange de quotidien et de théorie qui en fait un outil d'étude précieux, mais ici quasiment inexistant. A cette absence de correspondance, certains lieux de conservations et certaines bibliothèques vont remédier par le développement d'une histoire orale, par le biais d'entretiens conduits durant les années 1980 et 1990, aujourd'hui particulièrement utiles à la fois à la compréhension d'une époque et à la saisie des constructions théoriques effectués *a posteriori* sur cette même époque. La bibliothèque publique de New York conserve ainsi une série de bandes sonores, de vidéos ou de transcriptions écrites que nous avons pu exploiter et qui apportent un éclairage précieux sur les documents et méta-documents disponibles.

A ces paroles d'artistes récoltées durant les dernières décennies, s'ajoutent les entretiens contemporains que nous avons réalisés. Là encore, l'histoire orale offre cette double chance de préciser des évènements, des descriptions, et de saisir les étapes de validation de constructions théoriques *a posteriori*. La scène alternative fait l'objet de représentations variées dans l'esprit de ses acteurs eux-mêmes. L'intérêt a été de comparer, quand c'était possible, les récits actuels, les récits des années 1980 et ceux qui étaient contemporains des œuvres et des expositions qui constituent l'objet de notre propos. Des magazines comme *Avalanche*, *Art-Rite* ou *The Fox* ont pu fournir des récits captés sur le moment. L'apport d'*Avalanche* est particulièrement remarquable : avant même que ne se développe une vogue de l'archive et du document que cristallisera un espace comme Franklin Furnace, le magazine *Avalanche* (et sa formule suivante, en journal) combinaient ces deux sources essentielles : matériaux bruts et histoire orale. Portfolios d'images d'ateliers, d'œuvres ou d'expositions, documents de performances et longs entretiens : *Avalanche* contribuait à diffuser ce qu'offraient les espaces alternatifs et les galeries de Downtown, tout en opérant comme une archive multiple[15].

Enfin, parmi les sources notables, certaines collections disponibles aux Archives de l'Art Américain ont constitué un socle fondamental à l'élaboration de notre propos. Les collectifs et associations d'artistes qui se sont développées à la fin des années 1960 ont, par leur caractère associatif et leur militantisme, suivi une pratique de l'archive assez rigoureuse pour que les chercheurs actuels puissent en profiter. L'Art Workers Coalition rassemble outre un ensemble majeur de coupures de presse, de multiples documents reflétant l'engagement de nombreux artistes, leurs points de vue et leur positionnement dans les mouvements de la fin des années 1960. L'intérêt socio-politique laisse bien souvent transparaître des réflexions esthétiques, liant dans un même document des préoccupations alors indissociables.

La qualité même des sources nous a donc guidé vers une analyse double des espaces alternatifs et des constructions théoriques autour de leur histoire et de leur évolution. Nous tenterons ainsi de comprendre pourquoi certains espaces désignés comme « alternatifs » à l'heure actuelle ne l'étaient pas en 1976 ou en 1981, en analysant à la fois les pratiques et les structures. En effet, s'il ne s'agit pas de faire une analyse institutionnelle des espaces alternatifs, une pure analyse des pratiques serait tout aussi inappropriée. Il serait en effet impossible de saisir les différences de pratique entre un lieu comme Artists Space et un lieu comme le 112 Greene Street sans détailler les modalités d'exposition, de choix des artistes, de financement, ou de fonctionnement quotidien. Que change en effet l'arrivée d'un directeur ? Comment les financements peuvent-ils influer sur les mouvements et les pratiques d'un lieu ? La définition même – et ses fluctuations – des espaces alternatifs a dépendu des caractéristiques administratives de chaque espace. Artists Space peut-il est considéré comme un espace alternatif, alors qu'il émane d'une institution directement liée à l'Etat de New York ? A.I.R.,

15 Comme nous l'avons signalé plus haut, le magazine *Avalanche* a joué à la fois le rôle de passeur et de diffuseur des œuvres, des critiques et des théories de Downtown Manhattan pour la génération du début des années 1970, mais aussi pour la génération suivante, celle qui vécu SoHo par procuration grâce à ce magazine.

galerie *co-op* reprenant le modèle de ses illustres prédécesseurs peut-elle également être considérée comme un espace alternatif ? En quoi les modèles structurels ont-ils guidé des pratiques ?

En outre, une autre précision doit être apportée : il est parfois fait usage des termes « scène Downtown » et « scène alternative » de façon indifférenciée. Si les termes peuvent en effet correspondre à des domaines qui se superposent, leur singularité dépend encore une fois de la chronologie. Tout d'abord, « Downtown » ne désigne pas les mêmes pratiques et les mêmes domaines esthétiques dans les années 1950 et dans les années 1980. La particularité du terme se situe dans ses mutations géographiques selon les décennies. Les années 1970 marquent ainsi l'enrichissement sémantique du terme. Au-delà de sa valeur de localisation, le terme « Downtown » va prendre d'autres couleurs pour peu à peu désigner non plus un lieu mais un genre, un type de pratiques, un mode de vie. C'est ici qu'intervient l'étroite liaison entre géographie et chronologie. La « scène Downtown » se déplace et varie d'une décennie à l'autre, et à partir des années 1970, elle vient se superposer à la « scène alternative » de SoHo, au mouvement des espaces alternatifs. Cette éclipse des différences va durer très peu de temps car très vite, le SoHo qui avait fait naître l'alternative est aussi le théâtre de galeries et d'institutions nouvelles qui s'en éloignent. La scène Downtown va glisser vers de nouveaux quartiers, vers le Lower East Side et l'East Village, pour des pratiques changeantes à partir de 1974-1976 environ. Downtown c'est aussi un « son », une musique, qui s'épanouira en marge des espaces alternatifs. De ce point de vue, l'histoire de la musique au sein des espaces alternatifs nécessiterait une recherche à part entière. Si nous aborderons le rôle de la présence de musiciens dans des espaces tels que 10 Bleecker ou The Kitchen, nous n'entrerons pas dans le détail des pratiques musicales elles-mêmes.

La combinaison des domaines de recherche, esthétique et institutionnel, s'avère donc indispensable ; elle n'est toutefois pas entièrement satisfaisante. Si l'alternative est *autre* par définition, l'analyse de son référent, de son autre, est tout aussi nécessaire. Le contexte de l'implantation et de l'évolution des espaces alternatifs et du discours critique seront le sujet de plusieurs développements, notamment dans notre troisième partie, consacrée aux mutations de la définition des espaces alternatifs en lien à la fois avec les changements majeurs dans le contexte urbain, social et économique, et avec l'évolution des pratiques artistiques elles-mêmes.

Afin de répondre à cette nécessité du contexte, nous nous attarderons sur la situation urbaine, un des facteurs cruciaux dans la création et dans les évolutions des espaces alternatifs. En adoptant un tel point de vue, il ne s'agit pas uniquement de saisir les relations complexes entre des pratiques artistiques et un milieu urbain donné, mais plus largement de modéliser l'articulation entre avant-garde et frontière urbaine. Dans quelle mesure l'image de la frontière n'est-elle pas seulement une « métaphore du rapport moderne au monde [16]», mais un schéma applicable à un mouvement et à une époque donnée ? En quoi cette image offre-t-elle un modèle

16 Pour une analyse des usages de la métaphore de la *terra incognita*, voir Hans Blumenberg, « *Terra Incognita* et 'Univers inachevé' comme métaphore du rapport moderne au monde », in Hans Blumenberg, *Paradigmes pour une métaphorologie*, Paris, Vrin, 2006, p. 77-81.

spécifique de l'évolution de pratiques ancrées dans un contexte fluctuant, guidant indirectement toute mutation esthétique ?

Une première approche géographique du contexte nous permettra de plonger dans les spécificités des premiers quartiers de l'alternative, et notamment dans ce qui deviendra SoHo, en examinant la topographie, la morphologie, l'architecture ou la perception de l'espace urbain et de ses mutations. Nous verrons que ces anciens bastions de l'industrie new-yorkaise ont également été les lieux d'une bataille opposant artistes, résidents, et autorités de la ville de New York autour de la naissance des lofts et de leur illégalité. A travers ces luttes, combinées à un mouvement global et national de protestations, ce sont deux modes de vie, deux conceptions de la vie moderne qui s'opposent. Les tensions entre les partisans de la lutte menée par Jane Jacobs pour la défense de Greenwich Village, les amoureux des particularismes topographiques et sociologiques de Downtown Manhattan, et ceux d'un hyperfonctionnalisme prôné par Robert Moses, ne seront pas sans échos dans les pratiques artistiques elles-mêmes. En outre, cet ancrage des revendications dans l'espace urbain n'est pas l'apanage des luttes pour l'habitat. Les mouvements pour les droits des minorités ou contre la guerre du Vietnam ont su occuper la rue, les nouveaux espaces de Downtown, et les points stratégiques du monde de l'art new-yorkais. Les modes de l'action militante contre le gouvernement de L.B. Johnson déploieront une inventivité reprenant des modèles esthétiques issus du happening ou des pratiques du Living Theater. Le climat social, intellectuel, politique et urbain tend à faire de la rue un espace mêlant critique sociale et recherches esthétiques. La rue agit donc comme un catalyseur des pratiques et comme un vecteur de la transition du politique vers l'esthétique. Nous examinerons ainsi comment les premières années des espaces alternatifs attestent précisément du rôle fondamental de la rue et du poids de l'héritage militant.

Si les revendications locales et nationales se rejoignent entre le milieu et la fin des années 1960, c'est le musée qui cristallisera le mieux la rupture ambivalente des artistes avec le contexte politique, social et économique. Une genèse des espaces alternatifs ne peut se faire sans une étude du statut et de la perception des musées par les artistes à la fin des années 1960, quand naît justement une organisation dont l'impact restera fondamental : l'Art Workers Coalition. Fondée en 1969, l'Art Workers Coalition entend rassembler une série de comités, de revendications et d'artistes décidés à lutter contre les travers des institutions et pour un nouveau statut des artistes en tant que travailleurs de l'art. Se développe alors une vision renouvelée du travail de l'artiste. Sont réclamés une nouvelle législation sur la diffusion, la vente et l'exposition des œuvres, plus de transparence dans le fonctionnement des conseils d'administration des musées ainsi qu'une place légitime des artistes au sein des institutions. Le Musée d'art moderne et le Metropolitan Museum concentrent l'attention des artistes qui manifestent, qui boycottent et qui s'organisent pour établir un nouveau système à la marge de l'*establishment*. N'y a-t-il pourtant pas un paradoxe dans ces revendications ? Dans quelle mesure ce contournement des institutions new-yorkaises ne va-t-il pas accentuer la vulnérabilité des artistes et leur dépendance vis-à-vis d'un système aux ramifications de plus en plus étendues ? Les manifestations et revendications de l'Art Workers Coalition coïncident en effet avec une prise de conscience par l'Etat fédéral de la nécessité du soutien direct aux arts. Naît alors le National Endowment for the Arts, qui peut être

paradoxalement considéré comme le père des espaces alternatifs. L'articulation entre les institutions, les instances gouvernementales, le système économique et les espaces alternatifs est synonyme de paradoxes que nous tâcheront de mettre en valeur afin de mieux comprendre les dépendances institutionnelles et esthétiques de l'alternative.

Histoire géographique, institutionnelle et politique, notre étude s'attardera d'abord sur la naissance des premiers espaces alternatifs désignés comme tels de façon contemporaine. L'ordre d'étude des espaces sera emprunté à l'historiographie. Le 98 Greene Street, le 112 Greene Street ainsi que les différents lieux ouverts par The Institute for Art and Urban Resources formeront un premier corpus, enrichi dans les parties suivantes de notre analyse, en parallèle à l'étude de la définition même des espaces alternatifs. En replaçant notre étude dans une périodisation historique précise, nous pourrons tenter de dégager une première définition des espaces alternatifs, avant de saisir les mutations opérées aux alentours de l'année 1976. Notre étude sera donc rythmée par deux mouvements symétriques : une analyse du contexte de formation des espaces alternatifs de la première génération, suivie d'un examen des pratiques développées dans ce contexte ; puis, un arrêt sur le milieu des années 1970, et plus précisément l'année 1976, lorsque le contexte urbain, économique, social et politique se transforme, au moment où l'alternative devient un sujet d'intérêt croissant, dont la définition semble se modifier. Naissent alors de nouveaux espaces, quand certains, nés dès 1971 entrent de plain-pied dans la définition de l'alternative. Une tâche essentielle de notre étude sera de comprendre comment ces qualifications ont pu s'opérer *a posteriori*. Dans quelle mesure l'évolution des pratiques artistiques a-t-elle pu entraîner un redéploiement de la définition ? Quels ont pu être les vecteurs institutionnels et contextuels de tels changements ? Ce n'est qu'après avoir répondu à ces questions que nous pourrons poursuivre l'examen des pratiques artistiques développées spécifiquement dans la seconde moitié des années 1970.

Les principaux espaces feront l'objet d'une étude approfondie, selon leur place dans la chronologie et selon la disponibilité des sources. Le réseau d'espaces alternatifs entre 1969 et 1980 n'a pas fonctionné comme une trame régulière, mais plutôt comme un tissage fait de nœuds et d'axes majeurs, de satellites et de réseaux mineurs. Nous ne prétendrons pas être exhaustifs, et nous tâcherons surtout de saisir les modalités du glissement de ces pôles de l'alternative : comment les activités du 112 Greene Street sont-elles en partie occultées par celles de Franklin Furnace, Artists Space et The Kitchen à partir du milieu des années 1970 ? Dans quelle mesure la définition de l'alternative établie autour du 112 Greene Street semble dépassée en 1976 ? Telles seront les questions qui nous permettront de retracer les transformations à l'œuvre au milieu des années 1970.

L'année 1976 est celle des métamorphoses de l'alternative sous l'impulsion des premiers regards rétrospectifs portés sur elle, comme l'exposition montée par René Block à Berlin : *New York – Downtown Manhattan : SoHo*, mais aussi sous l'influence des développements de la presse locale, de la critique, et du contexte urbain, SoHo, victime de son succès, commençant à suffoquer sous le poids des galeries. A cela s'ajoute la croissance exponentielle du médium vidéo et de la performance. Les pratiques développées entre

1974 et 1976 entretiennent une nouvelle relation avec les lieux mêmes, l'architecture, les quartiers, mais aussi avec le public. Pourquoi l'année 1976 est-elle porteuse d'autant de ruptures, et comment expliquer les mutations de l'alternative au regard du contexte, des techniques et de la critique ? La géographie sera encore une fois à prendre en compte, puisque chaque rupture esthétique s'avère être concomitante d'importants changements urbanistiques. Il ne s'agira pas de relier les deux phénomènes de façon directe mais de saisir en quoi la dispersion du réseau d'artistes à travers les quartiers sud de Manhattan, le desserrement de la trame, a pu s'instiller dans une évolution des formes artistiques.

Introduction

A) GENESE DES ESPACES ALTERNATIFS

I. Territoires fertiles : la naissance d'une communauté Downtown Manhattan (p.4)
1.Topophilie de Downtown Manhattan
2. De la « Vallée » industrielle à SoHo
3. « Artists in Residence » : de la lutte des artistes pour un quartier
4. George Maciunas et l'invention de SoHo
5. Economie de la communauté et esprit de la frontière

II. Le temps des travailleurs de l'art : un état de la culture en 1969 (p.28)
1. La naissance de l'Art Workers Coalition
2. Q: And Babies? A: And Babies. L'engagement des artistes contre la guerre du Vietnam
3. Les nouveaux territoires de l'art 1968-1969
4. Territoires privés, territoires publics : des galeries de SoHo au financement public de l'alternative
5. Le collectif

III. La naissance des premiers espaces alternatifs (p. 74)
1. Les premières expérimentations radicales
2. 98 Greene Street
3. "Sculpture found in a rag factory" : 112 Greene Street
4. The Institute for Art and Urban Resources

B) L'ART DE LA PREMIERE GENERATION DES ESPACES ALTERNATIFS (p. 110)

I. Donner lieu a l'œuvre (p. 112)
1. De l'habiter : mise en scène de la vie quotidienne
2. Le dessein de la matière
3. La lisibilité des lieux

II. Le corps des lieux (p.169)
1. Danse et sculpture
2. Danse et architecture
3. Comment la Judson a tout inventé

III. L'art comme expérience et les variations de la performance (p. 196)
1. Activités et performances
2. « Performing a body » : les évolutions de la performance
3. Performance et vidéo : l'absence et le virtuel

C) INTERMEDE : L'ANNEE 1976 ET LES METAMORPHOSES DE L'ALTERNATIVE (p. 214)

1. Les mutations du contexte
2. Quels espaces alternatifs ? l'évolution de la définition
3. Ecrire l'histoire de SoHo : presse locale et introspection
4. Artists space et The Kitchen : quelle place dans l'alternative ?
5. Franklin Furnace et la seconde génération d'espaces alternatifs

D) DISCIPLINES, INDISCIPLINES, INTERMEDIA : DE LA PERFORMANCE A LA PAGE

I. Vidéo et performance (p. 261)
1. Les premières expérimentations vidéo
2. Vidéo et cinéma expérimental
3. Cadre et hors-cadre
4. Le corps de la vidéo
5. La communauté vidéo
6. Body as place
7. Les performances *intermedia*

II. La page comme espace alternatif (p. 299)
1. L'espace de la page
2. Scripts, partitions, documentation
3. La lecture et le livre d'artiste
4. La presse : une autre alternative ?
5. Le verbe et la critique
6. Pictures et les nouvelles voies de l'alternative

Conclusion

A. GENESE DES ESPACES ALTERNATIFS

L'apparition de nouveaux espaces de création et d'exposition à la fin des années 1960 se fit principalement au sud de Manhattan, là où la grille n'avait pu s'avancer, là où les industries en déclin quittaient peu à peu les palais textiles en fer forgé, là où les rues portent les noms de généraux de la Révolution, se distinguant des numéros et lettres du reste de l'île. L'implantation d'une nouvelle communauté d'artistes, bientôt d'une nouvelle avant-garde, dans ces quartiers désertés au sud de Greenwich Village constitua une étape essentielle dans l'urbanisme new-yorkais. Les artistes et la bohème des années 1960 s'appropriaient de nouveaux espaces urbains, peu propices à la résidence, mais idéaux dans leur configuration inspirée ; ils développaient en outre de nouveaux modes de vie où l'art occupait le centre de toute sociabilité, où pratiques artistiques et matières urbaines tissaient des liens fondamentaux, où la vie de la communauté semblait se fondre dans une créativité permanente et quelque peu isolée du reste de Manhattan.

Les espaces alternatifs sont nés de la dimension collective de l'exploration créatrice qui animait ces nouveaux pionniers urbains. Le désir, quelque peu utopique, de contourner les institutions, musées et galeries, de s'emparer à nouveau des modalités de création, d'exposition et de diffusion de leurs œuvres, conduisit les jeunes artistes présents en masse à New York après les années 1950, à s'organiser, à investir de nouveaux espaces, rues pavées et immeubles industriels, afin d'y déployer une créativité nouvelle, largement inspirée de son environnement exceptionnel. Le passage d'une frontière urbaine vers des territoires illégaux, impropres à la résidence et parfois en friche, fonctionna comme un catalyseur : l'état d'esprit de la frontière était bien présent dans ces nouveaux territoires urbains, creuset d'une communauté qui par sa présence contribua également à transformer l'image de la ville, à transformer des quartiers désormais devenus SoHo ou TriBeCa et dont l'esprit de bohème et d'avant-garde s'est largement évaporé. La disparition de la bohème et le recul des terres vacantes, processus récurrent à New York depuis l'entre-deux-guerres, a souvent été analysé dans un sens unique, celui de la métamorphose des quartiers sous l'influence d'artistes ou d'écrivains pionniers. Les années 1960 sont sans doute le point d'orgue du phénomène qui ne cessa de s'étendre, de se généraliser et de se banaliser durant les décennies suivantes. Tom Wolfe, alors journaliste au *Herald Tribune,* peu de temps avant son épopée avec Ken Kesey et les Merry Pranksters, perçoit très bien ce phénomène dès 1964:

> L'étrange relation entretenue entre les artistes démunis et les magnats de l'immobilier à New York est un sujet de conversation dans les dîners mondains depuis des années. Parfois on dirait que les agents immobiliers envoient des unités commando d'artistes bohèmes dans des quartiers en déliquescence afin d'installer les têtes de pont d'une culture dorée et resplendissante. Peu après suivront les bourgeois amateurs d'art et les loyers exorbitants.
>
> Exposition n°1 : Greenwich Village. Autrefois connu comme le paradis des artistes, le quartier est récemment devenu le paradis pour une population capable de s'offrir un logement dans les nouvelles tours faites de briques blanches et vernissées, et portant des noms tels « Le Marcel Duchamp », promettant les plaisirs de la bohème sauvage de Greenwich Village assortie toutefois de portiers en costume blanc et d'une plomberie en état de marche.
>
> Au même moment, les artistes qui étaient arrivés à New York, littéralement par milliers depuis la seconde Guerre Mondiale, commencèrent à déménager vers les immeubles du Lower East Side et dans des lofts au sein des

quartiers délabrés autrefois foyers de la petite industrie dans tout le sud de Manhattan, depuis Park Row jusqu'à la 34ème rue. Dans le Lower East Side, le phénomène de Greenwich Village est déjà en cours. Il y a déjà des adresses « chic » (par exemple St. Mark's Place) et des loyers en pleine ascension. [17]

Pourtant, le seul point de vue urbanistique de la gentrification est quelque peu réducteur. Comment ne pas considérer les relations réciproques d'une communauté, de territoires urbains et de pratiques artistiques d'avant-garde ? Phénomène circulaire, il est au cœur de la naissance des espaces alternatifs et de l'avant-garde qui nous importe à la fin des années 1960. L'implantation de la communauté en territoire fertile s'est faite dans un va-et-vient constant d'influences entre matière urbaine et modes de vie, entre topographie et pratiques artistiques. La seule existence d'une frontière au sud de Manhattan n'a bien sûr pas suffi à engendrer une nouvelle avant-garde, mais elle y a largement contribué. Il s'agira donc d'analyser dans un premier temps comment s'est faite l'implantation de la communauté qui permit l'émergence des espaces alternatifs et de nouvelles pratiques artistiques en détaillant ces relations étroites entre territoires urbains et créativités. Cette analyse ne pourra se faire sans réaliser un état des lieux de la culture en 1969, aux Etats-Unis, au moment de l'ouverture des premiers espaces, tels 98 Greene Street ou 112 Greene Street. La fin des années 1960 subit des changements exceptionnels : les « travailleurs de l'art » revendiquent une nouvelle conception de l'artiste et de sa création, son ouverture au monde et aux champs économiques, sociaux et politiques, alors particulièrement agités. En plein « Movement », la fondation de l' « Art Workers Coalition », coalition des travailleurs de l'art, intervient comme l'expression radicale des implications politiques de l'avant-garde et d'un engagement qui, comme on le verra, ne sera pas sans paradoxes particulièrement préjudiciables à la liberté des artistes. C'est ce climat de revendications et d'innovations culturelles, depuis la fondation de l'Art Workers Coalition jusqu'à la naissance du National Endowment for the Arts, qui nous intéressera dans un second temps afin d'établir une genèse de la création des espaces alternatifs, genèse que nous détaillerons plus précisément à la fin de cette partie.

I. Territoires fertiles : la naissance d'une communauté Downtown Manhattan

Les quartiers sud de Manhattan, en dessous de la 14ème rue, ont toujours suscité la fascination des poètes, écrivains, artistes et cinéastes qui y ont très tôt établi leurs résidences, à l'écart d'une utopie trop rationnelle, celle de la grille homogène et isotrope. Nœuds et foyers se sont alors épanouis dans Greenwich Village, le West Village ou le Lower East Side, par strates et sédimentation. Depuis le Liberal Club de MacDougal Street, fréquenté par Theodore Dreiser, Upton Sinclair, Sinclair Lewis ou Sherwood Anderson, et étroitement lié au Provincetown Playhouse d'Eugene O'Neill, jusqu'au Kitchen Center, en passant par la Judson Church et le

17 The curious relationship between poor artists and rich real estate men in New York has been dinner talk for years. Sometimes it seems as though the real estate men were sending commando units of bohemians into rundown areas to establish beachheads of golden, glowing Culture. Soon would follow the art-minded bourgeoisie and jacked-up rents.

Exhibit No.1 was Greenwich Village. Once known as the haven for artists, it has more recently become a haven for the kind of people who can afford to live in the new towers of lazed white brick with names such as The Marcel Duchamp promising the wild bohemian excitement of Greenwich Village hedged by doormen in white dickies and plumbing that works.

Meantime, the artists, who have been coming to New york literally by the thousands since World War II, began moving to the tenements of the Lower East Side and to loft buildings in rundown light manufacturing areas all over lower Manhattan, from Park Rown up to 34th St. In the Lower East Side the Village phenomenon is already taking place. There are already new chic adresses (e.g., St. Mark's Place) and hiked rents ». Tom Wolfe, « The Loft Generation », *The New York Herald Tribune*, février 1964. Archives de l'Artists Tenants Association, Archives of American Art, Washington, DC.

Living Theater de Julian Beck et Judith Malina, espaces politiques, arts et littératures se confondent souvent au sud de Manhattan. Les modèles de l'avant-garde font foison Downtown : espaces de sociabilité, lieux de théâtre et de poésie, petits journaux explorant les nouvelles potentialités de l'action politique, de la poésie et de la fiction, se combinent à l'attachement à un quartier, son architecture et sa topographie, à une fascination pour la ville et au rôle essentiel de quelques figures phares d'une littérature nouvelle. Il est ainsi possible d'observer ce modèle dès les années 1920, dans le Greenwich Village de Willa Cather, Theodore Dreiser et John Dos Passos. Epoques et quartiers se sont renouvelés en reproduisant le modèle et ses éléments clés. Les espaces alternatifs n'ont en cela rien de nouveau dans leur essence : lieux de création, de discussion, de sociabilité et de réflexion collective, ils s'insèrent dans un schéma récurrent qui s'est déplacé depuis Greenwich Village vers SoHo, puis TriBeCa, le Lower East Side et enfin l'East Village. Chaque quartier eut sa période de prédilection, son avant-garde chevauchant la précédente, mais aussi ses disciplines. Pourrait-on aller jusqu'à dire que chaque quartier, par sa topographie, sa situation, son architecture, aurait pu être propice à des disciplines particulières ? Pourrait-on affirmer que la naissance d'un art du corps et de l'installation a pu naître dans SoHo grâce à un matériau urbain unique ? C'est ce que nous tenterons de voir à la fois dans une analyse des influences entre matière urbaine et pratiques artistiques, mais aussi dans l'étude des réseaux d'avant-garde et de leurs fusions d'un quartier à un autre. L'intrusion des arts de SoHo dans un Lower East Side littéraire pourrait-elle avoir eu des conséquences esthétiques ? Nous tenterons de détailler ces rapports en effectuant une cartographie des arts au sud de Manhattan à la fin des années 1960. Mais auparavant, revenons sur ces territoires creusets de la communauté, et sur ces lieux qui ont pu susciter inspiration et fascination.

Topophilie de Downtown Manhattan

La confrontation entre Downtown et le reste de Manhattan est faite de coutures et de soudures grossières, d'une frontière distincte (la 14ème rue) et de zones indécises. La morphologie de Downtown Manhattan est tout en ruptures, cassures et axes divergents qui contrastent fortement avec les territoires plus au nord. On pourrait y voir la confrontation de deux utopies, celle d'une société homogène et égalitaire, celle de la grille défendu par un Robert Moses par exemple, et celle d'une communauté libre dont les différences régionales, locales, ne peuvent être effacées par un urbanisme planifié et centralisé. Pourtant, la grille n'est pas absente du sud de Manhattan, seules les proportions et les orientations changent, comme laissées au hasard.

Observer les formes de Downtown revient à constater la présence de plis et de directions multiples cassant le rythme de la grille qui s'étale au dessus de la 14ème rue : comme si une pression s'était opérée sur les rives de l'Hudson River et de l'East River, repliant ou compressant les quartiers les uns sur les autres, les uns dans les autres. La grille est déformée, fracturée, et un amas de diagonales vient rompre la monotonie des quartiers situés plus au nord. Si la grille a été chahutée, elle subsiste tout de même au delà de l'enchevêtrement apparent des rues et des avenues. L'East Village est dans la continuité directe des lignes perpendiculaires au dessus de la 14ème, le Lower East Side a vu sa symétrie décalée par rapport au reste de la ville, mais la trame rigide persiste sur une vaste étendue. Greenwich Village et SoHo ressemblent à deux grilles réduites et

juxtaposées alors que le West Village et TriBeCa semblent offrir le plus de désordre parmi leurs perpendiculaires.

Broadway, West Broadway, Lafayette Street, ou encore la 6ème et la 7ème Avenues tendent à reformer un quadrillage aléatoire, à créer plis et interstices entre chaque zone, chaque quartier. C'est là une des spécificités de Downtown Manhattan : limites visuelles et ruptures de champ offrent des zones dont la taille réduite semble propice à la naissance d'un véritable quartier. Les petits blocks et les perspectives limitées, la prééminence de la rue et non de l'avenue et l'échelle réduite des architectures sont justement ce que défend Jane Jacobs dans son célèbre ouvrage publié en 1961 *The Death and Life of Great American Cities*. Cet ouvrage, ainsi que les actions militantes de son auteur contre les plans de Robert Moses, auront une influence non négligeable sur l'attachement des artistes à leur quartier, sur leur perception de l'espace urbain.

Dès la fin des années 1950, le désir de Robert Moses d'éventrer SoHo par une voie rapide, la « Lower Manhattan Expressway », rassemble artistes et militants autour de la défense d'un patrimoine architectural et topographique. Le quartier, encore désigné comme « The Valley », ce creux après les gratte-ciel de Midtown, est déclaré sans valeur et sans intérêt. Une commission de la ville de New York indique même en 1959 que la zone est dépourvue de patrimoine architectural[18], et n'est qu'un taudis destiné à la destruction pour faire progresser les plans d'urbanisme qui s'étalent un peu plus au nord. Si le quartier est jugé sans valeur, ce n'est certainement pas par manque d'observation, mais plutôt par la conception aveugle d'une ville qui devrait se conformer à la grille et à un schéma hyper-fonctionnaliste prôné par Robert Moses alors en charge de l'urbanisme de la ville. Les zones d'activités doivent être séparées, les quartiers destinés à la résidence soigneusement dessinés entre eux par des axes routiers majeurs et des voies rapides faisant fi d'une vision micro-locale de la vie urbaine.

Contre ces conceptions, pourtant remises en cause dès la fin des années 1950 au sein des commissions d'urbanisme de la ville, Jane Jacobs fait l'apologie de la rue, cet espace du dehors, lieu des interactions sociales, d'une conscience collective, voire d'une intimité collective. L'auteur défend avec vigueur les mécanismes de l'émergence d'une conscience collective dans un quartier. Les nombreux contacts entre habitants, commerçants, passants donnent lieu à des échanges et salutations furtifs ou prolongés, souvent triviaux. Pourtant, leur somme n'est pas négligeable. La vitalité et l'identité d'un quartier naissent de la « fusion des consciences et des murs »[19], comme si les habitants « nouaient leurs existences à même la pâte urbaine »[20]. Le partage d'une vision subjective des murs et des espaces est au cœur des nouvelles visions de l'urbanisme développées par Jane Jacobs puis par de nombreux artistes, dont certains, comme Vito Acconci ou Gordon Matta-Clark, auront un rôle fondamental dans la naissance des espaces alternatifs. Ce que défend Jane Jacobs a parfois même inspiré certaines pièces, performances ou installations. On pense notamment aux performances de rue des danseurs de

18 Cité par Stephen Koch dans « Reflections on SoHo », in *New York – Downtown Manhattan : SoHo*, catalogue de l'exposition organisée par René Block à l'Akademie der Künste, à Berlin du 5 septembre au 17 octobre 1976, p. 105.

19 Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2004 (1973). p. 385

20 Ibid. p. 385

Grand Union ou encore aux premiers « Street Works » organisés en 1969. La rue comme espace populaire, thème développé par l'auteur, est indissociable de la rue comme espace des interactions sociales et décor pour la mise en scène de la vie quotidienne par les artistes de 112 Greene Street ou de 10 Bleecker. Les formes de la vie urbaine défendues par Jane Jacobs sont celles d'une proximité sociale issue de la configuration des lieux. Elle développe par exemple la nécessité de petits blocks, de rues proches, sinueuses et dont les intersections seraient nombreuses. Des blocks trop larges, à angles droits, font de la marche une activité neutre et sans qualité. La déambulation à travers les rues de Greenwich Village et de SoHo est au contraire propice à la rencontre, à l'interaction et au partage des territoires subjectifs de l'espace public. En luttant contre la destruction de SoHo et du cœur de Greenwich Village, Jacobs défend le rôle du piéton et l'importance de l'itinérance comme vecteur d'interaction sociale. Ces idéaux d'urbanisme animeront toute la communauté d'artistes de Downtown et nous verrons comment les lieux mêmes des espaces alternatifs ont pu être ouverts vers la rue et brouiller les frontières entre espaces du dedans et du dehors en faisant de la rue une nouvelle scène artistique, un nouveau territoire à investir.

Si les théories de Jane Jacobs ont été massivement suivies par les artistes des années 1960 et 1970, il est essentiel de comprendre que cette approbation des écrits de Jacobs se combinait souvent à un militantisme réel. Jacobs en tête, habitants et artistes de Downtown menèrent la lutte contre les projets de Robert Moses tout en prenant conscience de la spécificité topographique du quartier. Cette topophilie militante de Downtown Manhattan a très certainement été un des premiers vecteurs de rassemblement des artistes autour d'une communauté émergente. L'association des « Artistes contre la voie rapide » [Artists Against the Expressway] poursuivit d'ailleurs ses activités relativement tardivement, jusqu'au début des années 1970, menée par Donald Judd et comptant parmi ses membres Yvonne Rainer, Robert Rauschenberg, Lucy Lippard, etc. Le projet, enterré provisoirement en 1961, revenait en effet régulièrement dans l'agenda des commissions d'urbanisme de la ville.

Plusieurs lettres et communiqués de presse émanant de l'association attestent de l'organisation croissante des artistes contre les politiques d'urbanisme en vigueur.

> En tant qu'artistes nous dépendons de la disponibilité de vrais studios à des prix raisonnables ; en tant que capitale culturelle, la ville de New York est dépendante de notre présence. Les artistes de New York, s'ils se font entendre, représentent une minorité économique et politique forte (comme en témoigne la grève organisée par l' Association de artistes locataires [Artists Tenants Association] il y a dix ans). La voie rapide du sud de Manhattan a été tracée sur les cartes de la ville régulièrement depuis 1941. Le projet a été stoppé à plusieurs reprises et il semble qu'il puisse être stoppé de nouveau .[21]

21 « As artists we are dependent on the availability of proper, reasonably prices studios ; as a culturally viable city, New York is dependent on our presence. New York artists, if they make themselves heard, represent a strong economic and political minority (witness the Artists Tenants Association strike of 10 years ago). The Lower Manhattan Expressway has been on the city maps since 1941. It has been stopped before and it appears that it can be stopped again ». Lettre envoyée aux membres de l'association Artists Against the Expressway, daté du 21 avril 1969 et signée par John et Gabi Bennett, Jean et Richard Lince, Ken Jacobs, Alex Katz, Ada Katz, Roy Leat, Robert Mangold, Sylvia Mangold, Michael Snow, Naomi Spector, Sylvia Stone, Georgo Sugarman, Bob Swain, Stephen Antonakos, jack Deal, Sandra Deal, Scott Burton, Tom Clancy, Eva Hesse et Robert Indiana. Archives de l'Artists Against the Expressway, Archives de l'art américain, Smithsonian Institution, Washington DC.

Or, ce combat des artistes pour la préservation d'une architecture[22] est contemporain de celui pour la légalisation de leur habitat dans ces quartiers déclarés impropres à la résidence. Les artistes qui se sont installés à partir de la fin des années 1950 dans la « Vallée » et alentour, au sud de Greenwich Village, combinent généralement atelier et résidence en toute illégalité. Si les ateliers sont autorisés, rester la nuit dans les quartiers dédiés à la petite industrie est illégal. Pourtant, les autorités ferment les yeux sur ces nouveaux espaces qui se multiplient au sud de Houston Street. L'histoire de SoHo et des quartiers sud de Manhattan est celle de l'industrialisation de la ville de New York, puis de celle de l'Etat de New York, contemporaine du déclin des industries présentes sur l'île. Manufactures et logements des immigrants vont généralement de pair, d'un quartier à l'autre, et les territoires au sud du Village portent encore les marques des différentes vagues d'industries depuis le milieu du XIX^{e} siècle, jusqu'aux années 1960.

De la « Vallée » industrielle à SoHo

Le quartier actuel de SoHo, entre la rue Lafayette à l'Est, la rue Houston au Nord, West Broadway à l'Ouest et Canal Street au Sud, correspondait au XVIII^{e} siècle aux terres de la famille Bayard, propriétaire d'une ferme prospère sur l'île de Manhattan mais qui, ruinée, dut se séparer de ses terres après la Révolution. Ilots et rues nouvelles sillonnèrent alors les champs, dévoilant les prémices de l'urbanisation de Downtown. La présence d'un étang et de tanneries aux abords de Canal Street ralentit cependant l'occupation résidentielle, mais le rapide pavement des rues amorça l'arrivée des classes moyennes au sud de Manhattan, notamment sur Broadway, bordé de trottoirs arborés, et très vite désigné comme une fierté de la ville de New York[23]. Les rues au delà de Broadway, nommées d'après des généraux de la Révolution (Greene, Wooster, Mercer) rassemblaient des habitations plus modestes. En 1803, le quartier devient officiellement partie intégrante de New York en tant que 8ème district ou « 8th Ward ». Durant toute la première moitié du XIX^{e} siècle, la zone est avant tout résidentielle, puis les quartiers prisés se déplacent aux alentours de la 5ème Avenue, au dessus de la 30ème rue. Ce qui devait devenir SoHo prend alors son essor commercial, en partie grâce à la proximité du port. Le quartier se métamorphose et prend des allures qui plaisent peu aux derniers résidents fuyant maisons closes et arrivées en masse des immigrants dans les quartiers est.

L'image du quartier actuel date cependant des décennies suivantes et notamment de l'envolée industrielle de la zone, à partir des années 1870. Fabricants de piano, verreries, ateliers textiles s'installent auprès d'une main d'œuvre peu coûteuse, arrivée d'Ellis Island non loin de là. L'essor est tel que même une usine d'éléments en fer forgé s'installe dans le quartier afin de subvenir à la demande croissante en construction. Les fameux immeubles de verre et de fer forgé sortent de terre à une vitesse fulgurante.

22 « New York City has perhaps the most important concentration of artists in the world - in the loft district between Canal and Houston streets, etc. Their studios, homes and the important architecture of the cast-iron buildings of the 1860's to 1880's, are being threatened by the Lower Manhattan Expressway ». Extrait d'une lettre de Donald Judd à Lucy Lippard, datée du 7 juin 1969, l'invitant à rejoindre l'association lors d'une réunion au Whitney Museum. Archives de l'Artists Against the Expressway Archives, Archives de l'art américain, Washington, DC.

23 Sur l'évolution industrielle et architecturale du sud de Manhattan, voir : Charles R. Simpson, *SoHo, the artist in the city*, Chicago University Press, Chicago, 1981, chapitre 7 « The South Houston Industrial District in Transition », p. 111-127.

La technique du fer forgé en architecture permit non seulement de renforcer la solidité des constructions, mais aussi d'y apporter un décor et de transformer les usines en vitrines et en palais de l'industrie. Ces palais sont avant tout ceux du textile et combinent ateliers de production et espaces d'exposition. L'idéal industriel américain se dote d'une architecture réalisée pour rappeler palais florentins et cathédrales françaises. On surnomme les nouveaux immeubles « temples du textile », « cathédrales de l'industrie », en mettant en valeur les prouesses techniques d'une telle architecture lumineuse. Cette même architecture, faite de vaste fenêtres et de fines colonnes, a justement inspiré et influencé bon nombre d'artistes des années 1960 et 1970. Lieux de vie, de répétition ou d'exposition exceptionnels, ils offraient la configuration idéale à l'épanouissement de la pratique de sculpteurs, peintres, danseurs ou musiciens.

L'époque industrielle de SoHo fut d'ailleurs relativement courte et le déclin se fit sentir dès le début du XX^{e} siècle. Le train à vapeur et le nouveau système de rail dans la ville engendra un mouvement des industries textiles vers la nouvelle gare Pennsylvania Railroad, Penn Station, construite en 1910, puis vers l'extérieur de Manhattan, plus au nord dans l'Etat de New York et en Pennsylvanie. Quelques ateliers textiles, plus petits, subsistaient certes toujours dans la « Vallée » à la fin des années 1960, mais le quartier était devenu une vaste friche industrielle où les manufactures avaient fermé, parfois sans même avoir été débarrassées de leurs machines et de leurs matériaux.

Le milieu des années 1950 correspond alors à l'arrivée croissante d'artistes au sud de Houston Street. Les lofts pouvaient se louer pour seulement 90 dollars par mois, le loyer commercial minimum, offrant un confort rudimentaire, de vieilles machines, et des rats en pagaille. Une communauté s'organisa cependant progressivement, les uns offrant leurs services de plombier ou de charpentier amateurs, les autres assistant aux déménagements vers ces nouveaux quartiers. Artistes, peintres, sculpteurs, danseurs, écrivains se rejoignaient autour d'un quartier dont la renaissance était amorcée. Si le confort était certes minimal, c'est surtout l'illégalité de l'habitation qui constituait le problème majeur pour l'implantation de la colonie d'artistes, tout en assurant sa cohésion. Tentures opaques et discrétion étaient de rigueur la nuit, alors que les activités industrielles avaient cessé et que le quartier aurait du être totalement déserté.

C'est dans cette culture de l'illégalité et de la discrétion que naquit la communauté d'artistes qui construisit SoHo. Pour reprendre l'expression de Charles Simpson, l'on peut dire que cette colonie d'artistes se développait dans « les interstices de l'activité industrielle »[24]. L'auteur parsème son essai de quelques anecdotes révélant assez bien l'état d'esprit des lieux :

> Les visiteurs arrivaient après la tombée de la nuit, hurlant depuis la rue en direction d'une fenêtre du 4ème ou du 5ème étage. L'occupant emballait alors la clé dans un sac en papier et la laissait tomber. Le visiteur grimpait par l'entrée

24 Charles R. Simpson, *SoHo, The Artist in the City*, Chicago University Press, Chicago, 1981 p. 123

destinée aux livraisons et s'engouffrait dans un rez-de-chaussée à usage commercial. Tout signe extérieur de résidence disparaissait alors.[25]

Ces territoires industriels relativement isolés fournissaient les contraintes idéales à l'établissement d'une communauté soudée, forgée par son environnement. L'architecture, les conditions de vie et le cadre industriel ont été le creuset de nouvelles sociabilités et de nouvelles pratiques artistiques. Pourtant, c'est aussi le combat pour la légalisation qui finit de faire prendre conscience aux artistes installés au sud de Houston Street de l'identité de leur colonie et du dépassement essentiel d'une « frontière » urbaine.

Ce qui était toléré dans les années 1950 commence à poser problème aux autorités de la ville de New York après 1960, lorsqu'un feu déclaré dans le quartier tue plusieurs pompiers. Un vaste programme d'inspections des immeubles du quartier se met en place, alors même que les artistes ne sont pas directement cités comme responsables (le feu s'était déclaré dans une manufacture et non dans un atelier d'artiste). La loi qui réglementait les zones de résidence (« R »), les zones commerciales (« C ») et les zones de manufactures (« M ») est renforcée afin de tenter de limiter le nombre d'installations illégales d'artistes en zone industrielle. La mairie exprime ses inquiétudes et énonce les risques d'un habitat dans des zones isolées et impropres à la résidence. Pourtant, d'autres tractations sont en cours et les problèmes de sécurité apparaissent parfois comme un argument imparable en faveur de la réhabilitation de quartiers représentant une manne immobilière.

Le début des années 1960 laisse apparaître de manière de plus en plus flagrante les ambitions du maire et des compagnies immobilières pour SoHo. Un article de l'Herald Tribune intitulé *Wasteland in City's Core* évoque la situation :

Le City Club a produit un libelle intitulé « Les friches de la ville de New York ». Une douzaine de quartiers y sont présentés comme des taudis commerciaux largement arrivés à maturité pour une réhabilitation vers de nouveaux usages. Et où le City Club a-t-il été chercher ces friches ? Non pas au bout de nulle part, mais juste au sud de Manhattan, c'est à dire au cœur de la ville, là où, par quelque raisonnement évident, les terres représentent une valeur foncière loin d'être négligeable. [26]

Le poids du lobby immobilier devient de plus en plus prégnant et la présence des artistes est un frein à la réhabilitation rapide et lucrative de ces friches dites sans valeur. C'est ainsi que le combat des artistes contre la ville de New York dura plus de dix ans. La légalisation complète (et non uniquement faite d'amendements partiels) de la résidence dans SoHo n'intervint qu'en 1971 et SoHo fut déclaré « Historic District » en 1973

25 « Visitors came after dark, yelling up from the street to a fourth - or - fifth floor window. The occupant would wrap the door key in a paper bag and drop it down. The visitors would climb into a lodding dock and disappear into an unlit commercial lobby. All outward signs of residency would cease ». Charles R. Simpson, *SoHo, The Artist in the City*, Chicago University Press, Chicago, 1981 p. 123.

26 « The City Club has produced a provocative pamphlet entitled "The Wastelands of New York City." The thesis is dozens of areas are nothing but commercial slums that are overripe for redevelopment into more useful purposes.

So where does the City Club begin looking for wastelands? Not at the rear end of nowhere, but right in lower Manhattan, at the city's core, which by any rule of reason ought to be valuable property with a big potential ». « Wasteland In City's Core », *The Herald Tribune* 16 novembre 1962. Archives de l'Artists Tenants Association, Archives of American Art, Washington DC.

seulement, alors même que le quartier montrait des signes de saturation, et que les zones alentour étaient devenues de nouveaux territoires à conquérir.

Durant une dizaine d'années, les artistes vont donc déployer bon nombre de stratégies et de pratiques afin de lutter contre une possible destruction du quartier, et surtout pour leur survie au cœur de New York. Cette lutte fut essentielle pour l'union de la communauté, la création de liens dépassant largement les complicités esthétiques. Chaque étape constituait un nouveau défi et permettait également à la communauté de se définir. Comment définir un artiste pour l'autoriser à la résidence ? Devait-on prendre en compte les artistes en dehors du champ des arts visuels ? Comment se rassembler pour occuper un immeuble ? Comment s'organiser en coopérative ? Toutes ces questions occupèrent très largement les artistes new-yorkais des années 1960 et il est nécessaire de revenir ici sur les étapes de l'organisation de la communauté et sur ces questionnements qui ont guidé la réflexion des artistes vers l'émergence des espaces alternatifs.

« Artists in Residence » : de la lutte des artistes pour un quartier

Après l'incendie de 1960, les « Les arpents de l'Enfer » [Hell's hundred acres[27]] voient bon nombre de lofts fermés par le département des pompiers, et parfois sans aucune notification préalable. Les artistes désignent là un acharnement de la ville contre les artistes alors bien peu considérés. Tout comme ils s'étaient organisés contre le projet de la Lower Manhattan Expressway, les artistes se constituent en association afin de défendre leur droit à la résidence : ainsi naît l' Association des artistes locataire [Artists Tenants Association] qui rassemble artistes des précédentes générations de l'Ecole de New York et nouveaux arrivants. La presse, en partie acquise à la cause des artistes, s'attache à présenter dans ses pages quelques exemples de jeunes peintres ou sculpteurs et leurs difficultés. Un article du *New York Times* de juin 1961 offre ainsi l'image d'un Sol LeWitt dans son loft-atelier-résidence avec la légende suivante: « Sol LeWitt a gagné 1000 dollars avec son travail l'année dernière : le premier argent jamais reçu en vendant ses toiles »[28].

Dès le début de l'année 1961, la presse ouvre en effet la porte des lofts : de nombreux articles paraissent afin de décrire en détail la vie des artistes dans ces espaces industriels, comment ils ont transformé les lieux, comment leur travail s'organise, et surtout pourquoi le loft s'offre comme la meilleure solution pour concilier atelier et résidence, évitant ainsi le double loyer que ne pourraient payer bon nombre d'artistes. En mars 1961, le *New York Post* développe ainsi sur plusieurs pages les conditions de vie de Marian Zazeela, et de large

27 L'expression « Hell's Hundred Acres », d'abord utilisée pour décrire un champ de bataille pendant la seconde Guerre Mondiale, est ici reprise par Edward F. Cavanaugh, inspecteur du Département des Pompiers de la ville de New York. Il désigne en ces termes la zone allant de Reade Street à la 8ème rue (du Sud au Nord) et de Broadway à l'Hudson (d'Est en Ouest). L'expression est citée régulièrement dans le *New York Times* (Ralph Katz, « Violations found before loft fire », 22 novembre 1960, p. 37, pour la première occurrence), avant de servir plus généralement à désigner ce qui deviendra « SoHo » la décennie suivante.

28 « Sol LeWitt's work earned him $1,000 last year, the first money he had ever taken in from sales of his paintings ». Nan Robertson, « Despite Booming Market, Most Artists Find They Must Live to Create, Since Few Can Create to Live », *The New York Times*, 31 juillet 1961. Archives de l'Artists Tenants Association, Archives of American Art, Washington DC.

photos et descriptions attestent d'un mode de vie somme toute très normal. Si les habitants des lofts semblent représenter une bohème incomprise, les articles insistent fréquemment sur la description de vies ordinaires au delà des mythes et légendes d'une bohème historique. Visions rassurantes de ces nouveaux pionniers urbains et défense de leurs intérêts : la presse se range majoritairement en faveur de la défense de l'identité atypique de Downtown Manhattan. De même, elle fait régulièrement part de l'avancement du conflit entre les artistes et la mairie, depuis les premières discussions avec le département des pompiers et le maire de New York, jusqu'à la menace de boycott des institutions artistiques de la ville à l'été 1961. Le président de l'Artists Tenants Association demande publiquement l'« asile » aux maires d'Hoboken et de San Francisco, tentant de montrer combien l'éviction des artistes de SoHo serait préjudiciable pour la ville de New York.

Alors qu'au mois de juin 1961, aucune solution au conflit ne semble voir le jour , l'Artists Tenants Association avance la possibilité d'un « boycott » que la presse qualifiera de « grève » alors même que la première annonce de l'association ne mentionne pas le terme. Le communiqué de presse indique ainsi :

> L'annonce dans la presse new-yorkaise le 27 février d'évictions en masse des habitants de lofts-ateliers a en réalité été l'affirmation d'un durcissement systématique du harcèlement auparavant aléatoire que subissaient les artistes de New York depuis longtemps, et désormais transformé en politique délibérée. Depuis, les artistes ont été expulsés des lofts en nombre croissant, parfois dans un délai de 8 heures seulement, souvent pour des prétextes discutables. L'Artists Tenants Association a utilisé tous les moyens possibles – propositions, discussions, réunions avec les autorités de la ville, réunions publiques, télégrammes, émissions de radio et de télévision, articles dans des magazines et des quotidiens – dans un effort réel pour défendre le droit des artistes à utiliser les lofts, mais sans aucun effet sur l'administration municipale.
>
> Que les élus le comprenne ou non, toute activité artistique dans cette communauté sera balayée. Au lieu de se soumettre à ce processus, en tant qu'artistes, retirons-nous de la vie de la communauté et montrons à la ville les effets des politiques mises en place par ses administrateurs. Voyons à qui cela importera.
>
> Quand la ville veut du baseball, du bingo, des commerces ou des brasseries, des lois sont mises en place afin de rendre ces entreprises possibles. Si elle nous veut à New York, elle peut créer des lois rendant notre existence possible.
>
> Il est désormais clair que nous ne pouvons espérer de combattre ce harcèlement officiel par des manœuvres politiques ou législatives. En même temps, notre sort dépasse toute question de légalité ou d'opportunité politique. C'est devenu une question morale; et nous sommes devant un fait : en tant qu'artistes, nous pouvons agir. (…) Notre seul espoir de survie à New York est dans l'action concertée.[29]

29 The announcement in the New York press on February 27 of wholesale evictions from studio-lofts was, in effect, a declaration that the haphazard harassment to which artists in New York City have long been subjected had hardened into a deliberate policy. Since then, artists have been evicted from lofts in ever-increasing numbers, sometimes on eight hours' notice, often on the most questionable pretext. The Artists Tenants Association has employed all available means - proposals, discussions, meetings with city officials, rallies, telegrams, radio and TV shows, newspaper and magazine articles - in an effort to defend the right of artists to use lofts, but without any effect on the city administration.

Whether or not the city fathers realize it, artistic activity in this community will be wiped out. Rather than submit to this process, let us withdraw as artists from the life of the community and demonstrate to the city the effect of its administrators' policies. Let us see if that will matter to anyone.

When the city wants baseball, bingo, business or breweries, it passes laws to make these enterprises possible. If it wants us in New York, it can pass laws to make our existence here possible.

It has become clear that we cannot hope to combat official harassment with legal or political maneuvers. At the same time our plight has gone beyond questions of legalities and political expediency. It has become a moral issue; and it is there that, as artists, we can act. (…) Our only hope of survival in New York City is in concerted action

Un des enjeux du problème est la revalorisation de la place de l'artiste au sein de la société, et sa meilleure considération en tant qu'acteur essentiel dans la cité. L'on reviendra sur cette question, notamment à propos de l'évolution du statut d'artiste et de la création de l'Art Workers Coalition, contemporaine de la création des premiers espaces alternatifs en 1969. L'artiste est divisé entre une autonomie revendiquée, un isolement du système social, et l'affirmation de son importance au sein de la communauté. L'apparition des termes « work » et « workers » dans un sens commun, pour les artistes, et leur pratique, témoigne justement de cette mutation et de l'intégration de l'artiste dans un système qui lui permet alors de défendre ses droits.

Sujet de nombreuses controverses parmi les artistes eux-mêmes, la grève sera finalement tenue et soutenue par galeries, musées, artistes et critiques. Parmi les signataires du communiqué de presse, l'on peut lire les noms de Helen Frankenthaler, Willem de Kooning, Robert Motherwell, Ad Reinhardt ou encore Alex Katz. Clement Greenberg interviendra également dans le débat. Ainsi, dans un article publié dans le *Village Voice* en mai 1961, il défend de manière virulente la place que doivent jouer les artistes pour la ville de New York : « Juste au moment où New York devient une capitale mondiale de l'art, l'artiste devient l'objet d'un harcèlement de plus en plus vif ». [30] C'est donc le 11 septembre 1961 que de nombreux artistes se retirent de la vie artistique new-yorkaise, boycottent galeries, musées, ne participent à aucun évènement culturel, et retirent parfois leurs œuvres des galeries.

Entre temps, en août 1961, un accord avait été signé avec les autorités de la ville. Certains immeubles commerciaux pouvaient devenir lieux de résidence pour artistes, mais sous des conditions très strictes : pas plus de deux unités d'habitation par immeuble et l'obligation d'apposer une plaque sur l'immeuble indiquant « A.I.R. » pour « artist in residence » avec mention de l'étage et de la porte. Intitulé le « A.I.R. Program », celui-ci fut en place pendant une dizaine d'années avec de nombreux problèmes dus à une réglementation draconienne. Dès 1963, la ville commença à refuser des dossiers de demande de statut d' « Artist in Residence ». Règles trop strictes, salubrité difficile à attester, installations électriques peu conformes : les garanties exigées devenaient impossible à fournir. D'autres actions sont alors menées, des manifestations devant le Metropolitan Museum, d'autres boycotts, et un appel clair de la part de l'Artists Tenants Association aux musées et galeries. Ceux-ci doivent prendre position, et le font en fermant leurs portes le 3 avril 1964. Près de quatre vingt dix galeries sont closes, apportant ainsi leur soutien aux artistes. Les représentants du Musée d'art moderne et du musée Guggenheim font également part de leur soutien publiquement. C'est un mode de vie que tentent de défendre les artistes : un nouveau mode de vie dans l'espace urbain.

Certains documents présents dans les archives de l'Artists Tenants Association témoignent de cet état d'esprit qui consiste à non seulement défendre la place des artistes à New York, mais également un patrimoine

---

Communiqué de presse publié le 14 juin 1961, signé de James Gahagan, chairman de l'Artists Tenants Association. Archives de l'Artists Tenants Association, Archives de l'art américain, Smithsonian Institution, Washington, DC.

30 « Just at the time when New York becomes a world capital of art, the artist becomes the subject of increased harassment », « Hopes Rise in Artists' Loft Fight », *The Village Voice*, 18 mai 1961.

urbain et une nouvelle façon de se l'approprier. La notion de patrimoine industriel n'est alors pas encore établie et l'architecture de SoHo ne correspond ni aux critères de patrimonialisation de l'époque, ni aux conditions classiques de résidence. Un communiqué de presse de mai 1964 tente de revenir sur quelques définitions du loft et sur la justification du développement d'un tel habitat :

Qu'est-ce qu'un loft ? Un loft est un large espace indivisé comportant des hauts plafonds et bénéficiant de lumière naturelle. Ils sont généralement non chauffés et sans eau chaude, ce que les locataires installent en même temps qu'ils rénovent et repeignent.
Où se situent les lofts ? Les lofts sont situés dans les zones industrielles de la ville, là où les autres habitants ne sont aucunement gênés par les travaux des artistes. Ces zones ont désormais été reclassées par la ville et les lofts ont été déclarés illégaux pour la résidence.
Quelle est la grandeur d'un foyer dans un loft ? Afin de maintenir des espaces de vie et de travail séparés, un artiste devrait payer non pas un mais deux loyers. Comme cela lui est impossible, les espaces de travail deviennent des espaces de vie. Des espaces de vie SANS DANGER, parce que l'artiste a non seulement son travail, mais aussi sa famille à protéger. Ainsi, l'artiste dépense son temps et son argent à transformer les lofts à la fois en espace de résidence et en atelier.
Pourquoi pas un loft ? Le dernier feu causé par un artiste dans la ville de New York a eu lieu il y a presque un siècle et pourtant le département des pompiers déclare que les lofts présentent de forts risques d'incendie et ils continuent à appliquer les normes et les régulations qui correspondent à un usage industriel.
Selon les artistes eux-mêmes, le grand anonymat garanti par la localisation des lofts permet une créativité sans dérangement, et pourtant le département du Logement pense que les artistes devraient habiter dans des petits appartements modernes où toutes les infrastructures pour l'éducation, la lessive, les courses sont à proximité et rendent la vie plus facile. (Pour eux?) [31]

Ces lignes tendent à montrer que non seulement le mode de vie des artistes dans les lofts n'est en aucun cas dangereux (ce que la presse relaiera en soutenant les artistes), mais aussi que l'acharnement de la ville de New York correspond à une vision conservatrice des modes d'habiter l'espace urbain, doublée d'ambitions de développement de quartiers qui échappent alors à tout contrôle.

La lutte des artistes est ambiguë à double titre : la recherche d'une reconnaissance au sein de la société, et de l'administration, se lie avec une volonté d'être indépendant, au moins géographiquement, et de se soustraire à des réglementations qui voudraient contrôler et transformer ce mode d'habitat nouveau et propice à

31 « What is a loft? : A loft is a large area of unbroken space, with high ceilings, and natural light. They are usually unheated and without hot water, which the tenant provides in addition to painting and remodeling.
Where is a loft? : A loft is located in manufacturing areas of the city, where other residents are not disturbed in any way by the artists' labors. These areas have now been rezoned by the city and lofts have been declared illegal for occupancy.
How lofty is the loft home? In order to maintain separate working and living quarters, an artist would need to pay not one but two rents. Since he cannot do this, working quarters become living quarters, in that order. SAFE living-working quarters, because the artist has not only his work, but his family to protect. Therefore, the artist spends his time and his money making lofts into homes as well as studios.
Why not a loft? The last fire in New York City caused by an artist was almost a century ago, yet the Fire Department declares lofts are high fire hazard, and they continue to apply regulations and codes that pertain to industrial usage.
According to the artists themselves, the very anonymity precluded by loft locations allows creativity with less diversion, yet the Building Department feels they should be in small, modern apartments where the facilities of education, laundry, shopping, etc. are available and make life easier. (For them?) » Communiqué de presse daté de Mai 1964, Archives de l'Artists Tenants Association (1959-1976), Archives de l'art américain, Smithonian Institution, Washington D.C..

leur épanouissement. Ensuite, l'organisation des artistes en association, et la densification d'une communauté, de plus en plus soudée, contre la ville de New York, apparaît comme une solution afin de non plus poursuivre la négociation, mais affirmer de fait la présence en nombre d'artistes en zones interdites. Ces questions, largement discutées entre artistes, et lors des réunions de l'Artists Tenants Association, pousseront certains à la discrétion totale et à l'organisation indépendante et illégale dans les quartiers de Downtown.

C'est là une des raisons de l'échec du programme des A.I.R. : seulement une petite partie des artistes concernés remplirent des dossiers pour obtenir leur autorisation. De nombreux hésitent, de peur de se voir expulser de toute façon. Certains choisissent parfois de poser une plaque « A.I.R. » à l'extérieur des immeubles sans pour autant déposer de dossier pour éviter toute inspection. Le refus de l'administration d'accorder des A.I.R à partir de décembre 1963 pour des zones qui étaient auparavant autorisées ne vient que confirmer l'échec du programme. Les négociations étant au point mort, le mois d'avril 1964 voit le mouvement s'étendre avec des manifestations de plus en plus importantes. Des projets commencent à voir le jour afin de trouver une solution différente de celle des A.I.R.. En 1963, une proposition apparaît : elle aura une postérité essentielle pour la conservation de SoHo et des lofts d'artistes. En accord avec l'Artists Tenants Association, les autorités de la ville proposent d'accepter la transformation totale de certains immeubles pour les artistes en ne limitant pas chaque immeuble à deux unités d'habitation. Le communiqué de presse de l'Artists Tenants Association commente ainsi la « Proposition d'amendement à la loi sur l'habitat collectif de l'Etat de New York[32] » :

> Avec le vote de cet amendement, il sera possible pour les artistes d'occuper totalement ces immeubles qui respectent les normes mises en place par la ville et par l'Etat. Cela permettra aux artistes d'acheter des coopératives et ainsi de leur apporter un lieu de travail et de vie pérennes, nécessaires à la poursuite de leur art. Cela assurera également la continuation des activités de création dans cette ville. [33]

Le but invoqué par l'association est également de multiplier le nombre d'A.I.R. dans certaines zones précises afin de pouvoir défendre la légalisation de la résidence dans la zone de manière globale. Cela ne sera possible qu'au tout début des années 1970. Mais l'idée de constituer des coopératives s'installe et plusieurs actions sont mises en marche.

Dès 1963, le principe de la coopérative permet de sauver un immeuble de la destruction dans Greenwich Village. Un immeuble occupé par des artistes venait en effet d'être saisi par la municipalité pour cause de taxes impayées. Sur le point d'être vendu et détruit, l'immeuble a pu être sauvé par l'intervention de Jane Jacobs et d'autres résidents du quartier qui formèrent le groupe intitulé « Citizens for Artists Housing » et s'associèrent avec un mécène : Jack Kaplan. Le projet de rachat fut accepté par la ville de New York et le J.M. Kaplan Fund fournit l'argent nécessaire. Ce fonds servit alors à diverses expérimentations d'habitat pour les artistes au sud

32 « Proposed Amendment to the Multiple Dwelling Law of the State of New York. »

33 « With the passage of this Amendment, it will be possible for artists to fully occupy those buildings which meet the standards set by the City and State. It will allow artists to buy cooperatives and thus provide for themselves a permanent work and living space necessary for the pursuit of their art, and it will insure that artistic activity on the creative level will continue in this city ». Communiqué de presse de l'Artists Tenants Association, daté de mars 1963. Archives de l'Artists Tenants Association, Archives de l'art américain, Smithsonian Institution, Washington D.C..

de Manhattan. Jack Kaplan suggéra cependant que les artistes soient propriétaires de leur loft, ce qui fut le cas rapidement grâce à des prêts accordés par la même fondation. Des coopératives d'ateliers et de logements pouvaient donc voir le jour. Les autorités de la ville avaient accepté le principe en amorçant une reconnaissance du rôle des artistes dans le renouvellement des quartiers[34]. Mais un problème persiste : la définition de l'artiste qui peut ainsi faire valoir ses droits à un A.I.R., voire à un logement dans une coopérative, reste très limitée, ne rassemblant que les arts visuels. Le changement n'interviendra que relativement tardivement. Une lettre adressée aux membres de l'Artists Tenants Association par son président, et datée de mai 1967, indique cependant que des négociations sont en cours afin de modifier cette définition. On peut y lire:

> La définition d'un artiste, comme exprimé dans la « Loi sur l'habitat collectif pour les arts visuels », est en train d'être modifiée pour être étendue et s'appliquera ainsi à tous les détenteurs d'autorisation de résidence (A.I.R.) Cinéastes, tisserands, céramistes, happeners, chorégraphes, compositeurs seront parmi ceux qui seront désormais inclus – à vrai dire, n'importe qui ayant un travail de création nécessitant un espace sera compté parmi les membres de l'A.T.A. [35]

Cette restriction de la définition pose plusieurs problèmes. En premier lieu, les A.I.R. ne peuvent être délivrés aux musiciens, cinéastes, acteurs et *performers* qui, pour la plupart, restent dans l'illégalité dans leurs lofts de SoHo. Ensuite, certains voulant éviter le risque d'éviction se seront installés dans les quartiers, certes tout autant en friche, mais aptes à la résidence que sont par exemple le Lower East Side et l'East Village. Nous verrons ensuite comment cette ségrégation géographique eut un impact sur l'évolution de SoHo, de ses frontières et interstices urbains, puis sur les pratiques interdisciplinaires qui se développèrent Downtown. Une des solutions pour contourner l'étroitesse de cette définition était la mise en place de coopératives afin d'assurer l'indépendance des artistes.

George Maciunas et l'invention de SoHo

En 1966, George Maciunas commença a développer ses idées de coopératives pour SoHo. Plus que des résidences d'artistes, le projet de Maciunas était celui d'un quartier entier vivant en autonomie, avec ses ateliers coopératifs, ses coopératives alimentaires, ses théâtres et ses lieux qui rassembleraient disciplines et artistes. Après la communauté d'intérêt, pour le logement des artistes, Maciunas voyait la possibilité de transformer SoHo en une communauté géographiquement et structurellement définie. Il s'établit alors comme président de la « Fluxhouse Cooperatives, Inc. » et entama les procédures de prêts, achats, rénovations, nécessaires à l'établissement de ces co-ops.

---

34 Les archives de l'Artists Tenants Association témoignent d'une lente prise de conscience par la municipalité et les investisseurs immobiliers, du rôle des artistes dans les phénomènes de renouvellement urbain bientôt désignés par le terme de « gentrification ». Certaines entreprises immobilières iront même jusqu'à réhabiliter des immeubles en offrant, pour presque rien, des ateliers et résidences à des artistes qui finiraient alors de transformer l'image d'un quartier. Cet utilisation des artistes comme moyen du renouvellement urbain a été très largement dénoncée par les membres de l'Artists Tenants Association, mais l'expérience eut tout de même lieu, dans le Lower East Side notamment.

35 « The definition of an artist, as stated in the Multiple Dwelling Law for the Visual Arts, is in process of being changed for expansion, and will apply to all A.I.R.'s as well. Filmmakers, weavers, ceramists, happeners, choreographers, composers, are among those to be included - in fact, anyone doing any CREATIVE work who needs the space will be back with the A.T.A » Archives de l'Artists Tenants Association, Archives de l'art américain, Smithsonian Institution, Washington D.C..

Alors que Jack Kaplan et la National Foundation for the Arts venaient de s'associer pour tenter de forcer l'abrogation, par la présence des artistes en nombre, de la classification de SoHo en zone « M » (industrielle), Maciunas présenta son projet de coopérative. A partir de 1967, leur association permit l'achat d'immeubles sur Wooster Street, Prince Street et Broadway. A l'été 1968, Maciunas avait organisé un total de onze unités coopératives dans dix-sept immeubles, alors même que le Fonds Kaplan et la National Foundation for the Arts retiraient leur soutien[36]. L'absence de soutiens financier et administratif rendit la tache complexe et plusieurs coopératives devinrent illégales. Maciunas poursuivit cependant sa gestion aléatoire et chaotique des coopératives avec toujours autant d'enthousiasme et d'ambition. Si ses déboires financiers et sa mort prématurée en 1978 mirent un terme au Fluxhouses, son impact sur SoHo fut essentiel et certains iront même jusqu'à dire que Maciunas fut littéralement l' « inventeur de SoHo »[37]. Si l'affirmation peut être nuancée, une analyse cartographique de l'évolution de Downtown atteste assurément du rôle de Maciunas.

Les archives de l'Artists Tenants Association contiennent les listes complètes des A.I.R. délivrés entre 1961 et 1967. Il est ainsi possible d'observer l'implantation des lofts légalisés, même si ceux-ci ne correspondent qu'à une petite fraction des lofts existants Downtown. Si les premières implantations se situent autour de SoHo, au Sud et à l'Est, l'on constate un étalement de leur localisation. Il n'y a pas de concentration géographique distincte. Les cartes (cf annexes) témoignent d'un mouvement épars, sans rassemblement réel autour d'un quartier, contrairement à ce que pourraient laisser croire les articles de presse et les archives seuls. Si SoHo présente plus de problèmes que les quartiers situés au Nord de Greenwich Village, ou encore l'East Village et le Lower East Side, de part sa classification totale en zones « M » et « C » (Industrie et commerce), il ne représente pas encore le foyer de la communauté qu'il sera par la suite.

Or, c'est à partir de l'implantation des Fluxhouses de George Maciunas qu'un processus de concentration devient flagrant (cf cartes). Plusieurs raisons à cela : le choix de SoHo par Maciunas provient certes de la présence d'un patrimoine architectural idéal et propice à l'implantation des artistes, danseurs, musiciens, etc, mais surtout de l'impact financier qu'avait sur SoHo le projet de la Lower Manhattan Expressway dont les plans prévoyaient le passage par Broome Street. Les plans n'en finirent pas d'être modifiés et la lutte des artistes contre le projet ne cessa pas. Jusqu'à ce que le maire annonce la fin du projet. L'immobilier dans SoHo fit alors un bond considérable. Entre temps, Maciunas avait pu développer ses coopératives.

Le fonctionnement des Fluxhouses était alors autonome, géré par ses propriétaires. Artistes,

36 Pour une analyse détaillée des Fluxhouses et du rôle de George Maciunas, voir Richard Kostelanetz, *SoHo: The Rise and Fall of an Artists' Colony*, Routledge, New York, NY, 2003.

37 « George Maciunas, who would've thought he'd be so famous today ? He invented SoHo. He was eccentric but great. I watched him reclaim these buildings and turn them over to artists. One day I finally told him I was ready to take the plunge, and he said « Okay, we'll buy a building. » We got nine other artists together. I had to ask my father for some money and I thought, When he meets Maciunas that will be the end of that. He really liked George, so he helped us. We all bought the building whee I still live. Sometime later I told George I needed a theater. « Okay, we'll buy a building he said. » Richard Foreman cité dans le supplément–poster de Ward Shelley « Downtown Body », *Bomb,* n°105, Automne 2008.

compositeurs ou danseurs s'étaient installés et concrétisaient les idéaux de « modeste utopie »[38] de Paul Goodman et d'autres. Mais, très rapidement, le terme de Fluxhouse passa d'usage, en partie à cause des complexités financières et légales que posait le système. La résidence n'était pas encore globalement autorisée dans le quartier, et bon nombre d'artistes commencèrent à s'inquiéter du possible changement de la réglementation, alors même qu'ils s'étaient battus pour sa transformation. Le quartier devait rester celui des artistes et toute autorisation de résidence, sans restriction, correspondrait à la fin de la communauté. Cette vision assez radicale fut une des origines de la création de la SoHo Artists Association : on veut prévenir la création de complexes immobiliers tout en évitant la ségrégation totale de SoHo par rapport au reste de la ville. Les propositions de l'association souhaitent le maintien de l'activité commerciale dans SoHo, combinée à une réglementation spécifique qui autoriserait les artistes - et uniquement les artistes - à résider dans les lofts du quartier. Comment vouloir la légalisation des lofts sans ouvrir la résidence aux « non-artistes »? Cette impasse ne pouvait être résolue, et en janvier 1971 la résidence fut légalisée dans SoHo, pour les artistes, mais sans réelle définition ou restriction qui n'aurait pu être adaptée aux évolutions de la scène artistique new-yorkaise.

SoHo devint alors ce « foyer » de vie décrit pas Jane Jacobs, avec une vitalité extrême entre 1968 et 1973. Mais les prédictions de nombreux artistes se réalisèrent, et la sur-croissance de SoHo entraîna le début des migrations des artistes vers d'autres territoires, plus abordables, et moins saturés par une scène commerciale galopante. Les quartiers alentour comme TriBeCa, l'East village et le Lower East Side ont vu leur population d'artistes augmenter de manière spectaculaire à partir de 1973 environ et encore plus nettement après 1976. 1976 correspond au déplacement du foyer vers TriBeCa qui n'aura pourtant pas la même structure communautaire que celle dont pu jouir SoHo. Situé trop au sud, TriBeCa ne pouvait rivaliser avec la croissance du Lower East Side et de l'East Village qui eurent leurs années phares dès la fin des années 1970, et principalement durant les années 1980.

Ces mutations géographiques nous amènent à nous interroger sur plusieurs points : en quoi l'expansion de SoHo vers les quartiers alentour a-t-elle pu générer une fusion des réseaux d'artistes jusque là séparés dans différents quartiers? Quel a alors pu être l'impact d'une telle fusion sur les pratiques artistiques? En quoi peut-on dire que la communauté de SoHo est née des combats des artistes pour leur habitat et comment ceux-ci ont-ils généré de nouvelles bases à l'intéraction sociale?

Réfléchir à ces questions nous permettra de saisir le contexte collectif et collaboratif qui présidai à la naissance des espaces alternatifs à la fin des années 1960. Si communauté et avant-garde vont de pair, ils nous est nécessaire de retracer les facteurs de l'union de la communauté, matrice de l'avant-garde des années 1970.

L'analyse des territoires de Downtown en 1968 montre donc une concentration des artistes (et des

38 Voir les écrits de Paul et Percival Goodman dans *Communitas*, dont l'influence fut particulièrement frappante sur la première génération d'artistes présents dans SoHo. (Paul et Percival Goodman, *Communitas, ways of livehood and means of life*, Columbia University Press, New York, NY, 1960 (1947)).

institutions qui ouvrent leurs portes, comme par exemple la galerie de Paula Cooper[39] ou le garage du « Performance Group [40]») dans SoHo. Si l'on regarde la répartition des disciplines en détail, l'on remarquera une certaine séparation toujours persistante. De nombreux danseurs, et notamment ceux issus de la Judson Church, résident dans SoHo. La réhabilitation et la rénovation des lofts permettait en effet l'ouverture d'espaces particulièrement propices à la danse et au mélange des disciplines. Yvonne Rainer, ou encore Babette Mangolte qui photographia abondamment la scène artistique new-yorkaise des années 1970, attestent de l'importance de l'architecture et de la morphologie même des bâtiments[41]. Les volumes et matériaux des lofts autorisaient danseurs, musiciens, peintres et sculpteurs à utiliser, voire partager ces espaces. Les performances de danse dans les lofts étaient fréquentes dès le milieu des années 1960. Joan Jonas dansa ainsi parmi les sculptures d'Alan Saret dans son loft de SoHo[42], et Simone Forti évoque de nombreuses expériences similaires[43]. Le loft de Yoko Ono était également un lieu célèbre de réunion et de performance, rassemblant danseurs, *performers*, musiciens et artistes en toutes disciplines.

La concentration d'artistes dans SoHo possède alors un écho important dans la population de l'East village et du Lower East Side jusque là cœur d'une bohème littéraire. Les deux quartiers, SoHo et le Lower East Side, se jouxtent et tendent à se rapprocher l'un de l'autre. Contrairement à SoHo, le Lower East side possède une tradition d'avant-garde qui remonte jusqu'au début du siècle. Quartier de résidence des immigrés arrivés d'Europe de l'Est et travaillant dans les ateliers de SoHo, le Lower East Side est le quartier des « tenements »[44], qui fournissent des lieux de résidence et de travail peu appropriés pour des sculpteurs ou des danseurs mais dont s'accommodent parfaitement écrivains, musiciens et cinéastes. E.E. Cummings affirmait ainsi dans l'un de ses poèmes « My eyes are fond of the east side »[45]. John Dos Passos y avait ses habitudes, ses restaurants roumains préférés et ses rues favorites, territoires de prédilection pour ses déambulations Downtown

---

39 Paula Cooper ouvre la première galerie de SoHo en 1968 sur Prince Street, après avoir été directrice de la galerie Park Place à partir de 1966. Inspirée par l'état d'esprit collectif de la galerie Park Place, galerie coopérative détenue par une dizaine d'artistes, Paula Cooper tenta d'instiller de nouveaux formats d'expositions, insistant sur le collectif et le collaboratif.

40 Richard Schechner fonde en 1968 le « Performance Group », compagnie expérimentale qui s'installe dans un ancien atelier industriel qui devient le « Performing Garage », un des lieux qui contribua à forger la première atmosphère de SoHo et le cadre propice à l'ouverture des espaces alternatifs. La compagnie se transforma en 1980 pour devenir le Wooster Group.

41 Au cours de plusieurs entretiens, Babette Mangolte réaffirmera l'importance de la configuration des lofts non seulement en termes d'espace et de morphologie mais aussi en termes de matériaux, de qualité des sols, des murs, de la luminosité, etc. (Entretiens avec l'auteur, 22 mars 2008 – New York, 18 septembre 2008 – New York, 23 décembre 2008 – Paris).

42 La pièce réalisée par Joan Jonas en 1970, intitulée « Underneath » n'est pas documentée mais l'artiste mentionne l'évènement comme une de ses premières performances et l'une de celles qui contribua à modeler son attention à l'environnement. (Entretien avec l'auteur, 10 avril 2008, New York). La performance est également mentionnée dans : *Joan Jonas, Scripts and Descriptions, 1968 – 1982*, edité by Douglas Crimp, University Art Museum, University of California Berkeley, 1983, p. 12. La liste des participants à la performance y est reproduite : Keith Hollingworth, Joan Jonas, Susan Rothenberg, Gwenn Thomas, George Trakas, Jackie Winsor. Nous retrouvons ici une partie du groupe d'artistes particulièrement actifs pendant les premières années de 112 Greene Street / 112 Workshop considéré comme le premier espace alternatif, fondé en 1969.

43 Simone Forti interrogée par Louise Sunshine à New York entre mai et juin 1994, dans le cadre du « Projet d'Histoire Orale » [Oral History Project]. Enregistrements et transcription disponibles dans les collections consacrées à la danse à la New York Public Library for the Performing Arts.

44 Les « tenements » désignent littéralement les habitats collectifs locatifs. A New York, les *tenements* ont d'abord été construits au Sud-Est de Manhattan afin de fournir un habitat pour les immigrants. Les appartements, souvent de petites tailles présentaient une configuration la plupart du temps identique pour apporter un confort minimal à ses habitants. En réalité, les tenements ont été le décor à la croissance de la pauvreté dans le Manhattan industriel du début du siècle.

45 Poème *My eyes are fond of the East Side*, in "Post-Impressions", *Tulips & Chimneys*, W.W. Norton, 1996. p. 162.

46 Pour une histoire de la bohème littéraire de Greenwich Village et du Lower East Side, voir : Susan Edminston et Linda D. Cirino, *Literary New York, A History and Guide*, Houghton Mifflin Company, Boston, 1976, p. 1-146.

. Les années 1930 voient alors émerger des écrivains nés dans le ghetto et les *tenements*, alors encore sordides et insalubres. Ceux-ci prennent pour matière première le quartier qui les a nourri. Par exemple Henry Roth, dans *Call It Sleep*, publié en 1934, décrit ainsi l'agitation de son quartier, à l'intersection de la 9ème rue et de l'Avenue D. On y retrouve les traces des récits et images d'un Jacob Riis dans *How the other half lives*. Le ghetto est sa source d'inspiration qui tarira après un déménagement hors des territoires du Lower East Side.

Dans les années 1950, alors que les loyers de Greenwich Village devenaient inabordables, certains artistes se déplacèrent au sud vers SoHo et d'autres firent du Lower East Side leur quartier. On pense bien évidemment à Allen Ginsbgerg, Jack Kerouac ou encore Norman Mailer. Même si leurs lieux de rassemblement se trouvaient dans Greenwich Village (le San Remo ou la White Horse tavern par exemple), ils devinrent très vite associés aux quartiers Est. Incubateurs de la Beat Generation, Lower East Side et East Village ont été au cœur de l'avant-garde littéraire des années 1960, théâtre et poésie notamment.

La génération de poètes de l'Ecole de New York, comme John Ashbery, Frank O'Hara ou Kenneth Koch, avait élu domicile dans ces quartiers, toute comme le fit la génération suivante d'un Ted Berrigan par exemple. Les publications littéraires prirent de l'ampleur dès les années 1960, mais ce sont surtout les années 1980 qui verront apparaître une explosion de magazines d'avant-garde. L'arrivée d'artistes en masse, au même moment, dans les quartiers de l'East Village et du Lower East Side (SoHo étant très largement saturé et inabordable) engendra une fusion entre l'avant-garde artistique et l'avant-garde littéraire du quartier.

L'observation de ces différences géographiques nous porte à constater un autre détail frappant : un des pôles de concentration des A.I.R. et des lofts d'artistes se situe sur une des limites convenues du Lower East Side : le Bowery. Un article du *New York Times* daté de 1965 indique comment plus d'une centaine d'artistes y ont installé leur domicile dans ces lofts, immeubles industriels, ou *tenements* réaménagés. Entre SoHo et le Lower East Side, ce territoire possède toutes les caractéristiques de SoHo, et restera un pôle important de l'avant-garde même après le boom immobilier du milieu des années 1970. Précisons cependant que le choix de la localisation des artistes sur le Bowery n'est pas venu d'une volonté de s'installer dans un quartier « charnière ». Le quartier le deviendra à la fin des années 1960, parallèlement à l'épanouissement de SoHo. Ce sont avant tout des raisons financières qui incitent les artistes à s'y installer. A cause du possible passage de la voie rapide, les prix restent très bas. Voici par exemple ce que rapporte le *New York Times* en 1965 :

> « On se disait que même si la voie express était approuvée, nous aurions encore environ un an devant nous » affirme Robert Ryman, un artiste qui vit avec sa femme et leur enfant de 3 semaines dans un loft aux murs blancs et à 65 dollars par mois, près de la rue Broome.
> Comme beaucoup d'artistes sur le Bowery, M. Ryman a installé sa propre plomberie, son électricité ainsi que les équipements de cuisine et de salle de bain.
> « C'est un peu comme si nous possédions notre propre appartement » affirme sa femme, Lucy Lippard, journaliste pour le mensuel *Art International*. « Tu peux faire tout ce que tu veux ici. Si quelque chose ne va

pas, tu le répares et tu oublies le propriétaire. »[47]

Pour reprendre les termes de Kevin Lynch[48], le Bowery est cet espace à valeur de voie et de limite, cette frontière qui s'apparentera réellement à une « couture »[49] dans les années 1960, à un espace en lui même essentiel. L'ancien chemin du Bowery qui menait vers la ferme de Peter Stuyvesant quand New York était encore New Amsterdam, était devenu un micro quartier en pleine régénération. On retrouve là non seulement l'image de la « couture », mais également celle des « foyers » de Jane Jacobs. Les limites et frontières entre quartiers n'ont de sens que historiquement et psychologiquement.

Ni cellule rigide entre quatre rues, ni « squelette » d'axes transversaux, Downtown ne pouvait se comprendre comme le reste de la grille de Manhattan. L'expansion progressive de ces foyers au début des années 1970 suscite une hypothèse majeure : la fusion des réseaux géographiques (souvent associés à des disciplines avant la fin des années 1960) pourrait avoir été un des facteurs de l'émergence de pratiques interdisciplinaires Downtown Manhattan. Il ne s'agit pas d'y voir la raison principale, mais il va cependant s'agir de comprendre comment des réseaux d'avant-garde différents vont élaborer une communauté géographique propice aux échanges esthétiques. C'est par l'analyse détaillée des pratiques artistiques des espaces alternatifs que nous pourrons tenter de répondre à cette hypothèse.

Mais avant cela, il nous reste à voir en détail comment la communauté de SoHo s'est mise en place. Le terme même d'avant-garde implique une dimension collective de l'exploration créatrice. Si l'avant-garde défriche des territoires nouveaux, elle le fait de manière collective. Cette attitude d'exploration, prise ici au sens propre, comme au sens figuré, a en effet animé très largement la communauté de Downtown. Mais comment cette communauté s'est-elle soudée afin de devenir la matrice de l'avant-garde des années 1970 ?

Economie de la communauté et esprit de la *frontier*

La lutte contre la voie express avait amorcé le rassemblement des artistes et habitants au sud de Manhattan, mais c'est surtout le combat pour la légalisation des lofts pour les artistes qui souda la communauté, certes existante, mais éparpillée et très hétérogène. Les mêmes artistes se retrouvaient régulièrement lors de

47 « We figured even if the expressway is approved we'd still have a year or so to go", said Robert Ryman, an artist who lives with his wife and 3-week old child in a white-walled $65 a month loft near Broome Street.
Like most artists on the Bowery, Mr. Ryman installed his own plumbing, wiring and kitchen and bathroom equipment.
"It's kind of like you own your own proprety", said his wife Lucy Lippard, a reporter for the monthly Art International. "You can do whatever you want with it. If anything goes wrong, you fix it and forget about the landlord ». Bernard Weinraub, « The Bowery Blossoms with Artists' Studios », *The New York Times*, 2 janvier 1965.

48 Kevin Lynch, *L'image de la cité*, traduction de Marie-Françoise et Jean-Louis Vénard, Bordas, Paris, 1976. p72-77. Lynch théorise les « voies » et les « limites » dans une étude plus générale de la « lisibilité » de l'espace urbain à la fois en termes de clarté apparente de l'environnement, et en termes de représentations mentales de la ville par ses habitants.

49 Jane Jacobs reprend ce terme de "couture" en citant Kenvin Lynch dont l'ouvrage The Image of the City est sorti en 1960 aux Etats-Unis : "Une limite peut être autre chose qu'une barrière qui domine les alentours, si on peut voir à travers ou la franchir facilement, et si elle est en quelque sorte imbriquée dans les zones qui la bordent. Elle devient alors semblable à la couture d'un vêtement, elle n'est plus une barrière, mais un lieu d'échanges entre des zones cousues ensemble." Kevin Lynch cité par Jane Jacobs, *Déclin et survie des grandes villes américaines*, traduit de l'américain par Claire Parin-Senemaud, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1991, p. 265.

réunions traitant des prochaines actions et propositions de l'Artists Tenants Association par exemple. Ce qui continua de forger une réelle communauté fut la mise en place d'un réseau d'entraide entre artistes. Lorsque Robert Ryman et Lucy Lippard évoquent l'aménagement de leur loft, cette étape était le sort de la plupart des artistes et chacun pouvait offrir ses compétences pratiques. Une nouvelle forme d'économie et d'interactions sociales se mit en place. Philipp Glass était par exemple réputé pour ses talents de plombier, tout comme Rhys Chatham, un jeune musicien que l'on retrouvera très vite à The Kitchen, un des premiers espaces alternatifs de SoHo. Laurie Anderson rappelle ainsi son expérience au début des années 1970 :

> Dans SoHo, il s'agissait d'abord de trouver un lieu et de le rénover. Tout le monde louait des sableuses à parquet à la même personne. Les sculpteurs avaient tous des pick-ups. Les danseurs aussi. Et nous portions des bleus de travail. On ressemblait à des fermiers. Tout est question d'immobilier dans le milieu de l'art.[50]

Le développement de ces compétences et de ce réseau d'entraide fournit non seulement des fondements originaux et essentiels à l'émergence de la communauté, mais il permit aussi de devenir un moyen de subsistance pour de nombreux artistes installés à SoHo.

Dans un entretien de février 2008, Rhys Chatham évoque l'organisation de cette petite économie de quartier :

> Les compositeurs qui habitaient Downtown avaient tendance à pratiquer d'autres activités : par exemple, Philip (Glass) était plombier et Steve (Reich) avait de l'argent de famille, mais il y avait une grande tradition chez les artistes et les compositeurs, dont je faisais fièrement partie, nous devenions tous des électriciens, des plombiers. J'avais rejoint le camp des plombiers, j'étais plombier. Des charpentiers aussi. Comme beaucoup de gens déménageaient dans SoHo, ils avaient besoin que leur loft soit rénové. C'est comme ça que nous gagnions notre vie. [51]

L'anecdote témoigne d'une économie presque autonome, séparée du reste de Manhattan, celle d'un territoire de pionniers [52].

La présence d'une forme de frontière urbaine, renforcée par le zonage et la réglementation des quartiers au sud de Houston Street, instilla chez les artistes un véritable esprit de la *frontier*, comme si frontière et avant-garde tendaient ici vers une même signification. Les analogies entre terres industrielles et *wilderness,* entre

---

50 « In SoHo, it was all about getting your space and bring it up. Everyone rented floor sanders from the same guy. The sculptors all had pick-ups. The dancers did too. And we wore overalls. We looked like farmers. The art scene is all about real estate ». Laurie Anderson citée dans le supplément – poster de Ward Shelley « Downtown Body », *Bomb* n°105, Automne 2008.

51 « The composers who lived Downtown tended to do other things, for example Philip (Glass) was a plumber and Steve (Reich) had private mo - ney, but there was a grand tradition of visual artists and composers, which I was proudly a part of, we all became electricians, plumbers. I joined the plumber camp, I was a plumber. Carpenters. Because a lot of people were moving to SoHo and they needed their loft to be redone. This is how we supported ourselves ». Entretien avec l'auteur réalisé à Paris en Février 2008.

52 L'on pourrait ajouter à cela un certain état d'esprit décrit par Richard Kostelanetz et repris par Alan Moorre lorsqu'il affirme à propos de SoHo : « In the 1970's, it was full of serious, mostly college-educated, predominantly male artists, and imbued with the masculinist ethos of construction work ». Alan Moore, « Being There, The Tribeca Neighborhood of Franklin Furnace », *The Drama Review* 49, 1 (T85), Printemps 2005, p. 62.

frontier et avant-garde sont fréquemment développées dans la presse comme dans les écrits d'artistes à partir du milieu des années 1960.

On doit la théorisation du rôle de la *frontier* dans l'histoire américaine à Frederick Jackson Turner qui, lors de la conférence de l'American Historical Association de Juillet 1893, démontra combien l'esprit de la nation américaine était redevable à la progression de ses pionniers vers l'Ouest. L'identité américaine se serait érigée sur ce point de contact mouvant entre la civilisation et le monde sauvage ou *wilderness*. Le terme *frontier* revêt chez Turner une signification particulière : ni ligne ni séparation, la *frontier* est territoire en mouvement, voire un processus d'évolution, ou encore une promesse d'abondance.

Dans la préface à l'édition française des écrits de Turner, René Rémond résume exactement le rôle de la *frontier* dans l'émergence de la nation américaine :

> L'Ouest explique toute l'histoire américaine. La notion de la frontière - cette limite mouvante qui sépare les régions peuplées de celles qui attendent de l'être, qui marque l'extrême avancée de la société civilisée - est la clé de l'évolution des Etats-Unis. Le peuplement des terres vides de l'Ouest a formé la nation et modelé le caractère américain : toutes les caractéristiques de la société en procèdent : l'individualisme, l'énergie, le dynamisme, la démocratie, l'idéalisme, le radicalisme. La frontière a affranchi les Etats-Unis de la dépendance à l'égard de l'Europe.[53]

Il ne faudrait pas confondre cette idée de la frontière avec celle de « progrès ». Turner insiste sur ce point:

> L'expansion américaine n'est pas exclusivement linéaire. Elle est faite aussi de retours aux conditions de vie primitives, le long d'une frontière mouvante, continuellement en marche vers l'Ouest, et de nouvelles mises en valeur des régions conquises.[54]

Or, et nous nous rapprochons ici de l'histoire contemporaine. Turner montre comment l'état d'esprit de la frontière eut des implications politiques non négligeables :

> La frontière eut surtout pour effet de développer la démocratie dans notre pays et en Europe. Comme nous l'avons déjà indiqué, la frontière engendre l'individualisme. Le désert transforme une société complexe en un système primitif fondé sur la famille. C'est une tendance fondamentalement anti-sociale. Elle éveille une aversion à l'égard de tout contrôle direct. Le percepteur passe pour un agent de l'oppression. [55]

Le renouveau du thème de la *frontier* durant les années 1960[56] est justement du à ces implications

53 Frederick J. Turner, *La frontière dans l'histoire des Etats-Unis*, traduit de l'anglais par Annie Rambert, Presses Universitaires de France, Paris, 1963. Préface de René Rémond, p. VII-VIII

54 Frederick J. Turner, *La frontière dans l'histoire des Etats-Unis*, traduit de l'anglais par Annie Rambert, Presses Universitaires de France, Paris, 1963, p. 2.

55 Frederick J. Turner, *La frontière dans l'histoire des Etats-Unis*, traduit de l'anglais par Annie Rambert, Presses Universitaires de France, Paris, 1963 p. 26.

politiques. La fondation de communautés rurales, isolées, fondées non uniquement sur le modèle de la famille, mais aussi sur d'autres modèles de sociétés dites primitives atteste de cette convergence des désirs autour de la *frontier* et du monde sauvage ou *wilderness* durant la décennie. Le cas de SoHo offre un exemple de communauté urbaine s'apparentant pourtant aisément aux communautés rurales contemporaines. L'engagement politique de Paul Goodman, Julian Beck, Judith Malina ou encore John Cage, anarchistes célèbres de Downtown Manhattan, est justement teinté de cet état d'esprit de la frontière.

L'analogie entre frontière et avant-garde ne tient pas uniquement à ces considérations politiques. Les territoires, l'installation complexe, la formation de nouveaux modèles sociaux, puis surtout cet horizon des attentes des artistes, et l'émergence de nouvelles pratiques artistiques, se reflètent dans la métaphore paradigmatique de la frontière. Comment l'existence d'une frontière urbaine, au seuil des terres vacantes, et des friches industrielles, et l'installation d'une colonie d'artistes sur ces terres, ont-elles pu influencer les pratiques artistiques? On sait combien la frontière est importante pour le champ politique, certes difficilement séparable du champ esthétique dans les années 1960. Mais comment peut-on considérer les rapports entre *frontier* et avant-garde?

L'image géographique, et militaire, de l'« avant-garde » n'est-elle pas comparable à celle de l'avancée des pionniers au delà de la frontière? C'est en ces termes que nous tenterons de montrer en quoi l'espace urbain a littéralement sculpté l'émergence de nouvelles pratiques artistiques. Il s'agira de dégager les spécificités des pratiques des espaces alternatifs et de voir comment celles-ci sont indissociables, non seulement de leur environnement urbain, mais aussi de cette notion de frontière, de *terra incognita* : « un monde de nouvelles attitudes fondamentales et de nouvelles postures »[57]. Cette mythologie américaine appliquée à la colonie d'artistes de Downtown contribua assurément à la fondation d'une communauté soudée autour d'une économie et d'un quartier. La part du politique est une question non négligeable dans la genèse des espaces alternatifs, dans leur rapport aux institutions, aux financements publics ou à la municipalité, mais aussi dans une perception nouvelle de l'espace urbain et de la vie en communauté. Le contexte social des années 1960 contribua également à forger les fondements de l'alternative, grâce à l'engagement, parfois radical, de plusieurs générations d'artistes dans le champ politique.

Les mouvements de contestation des années 1960 rassemblèrent les artistes dès 1965 contre l'entrée en guerre des Etats-Unis au Vietnam. Mais c'est surtout à partir de 1968 - 1969 que les protestations et manifestations se font plus radicales et sont surtout plus organisées. Or, ce militantisme des artistes contre la guerre se double d'un mouvement déjà amorcé au début des années 1960 : de nombreux artistes revendiquent une meilleure considération de leurs droits et de leur rôle dans la société. On se souvient des actions de l'Artists

56 On pense bien évidemment au discours de J. F. Kennedy à la Convention du Parti Démocrate en juillet 1960. Le progressisme de Kennedy n'est cependant pas l'unique acception du terme au début des années 1960 et l'image de la *frontier* est aussi celle plus ambiguë d'un retour à la première frontière américaine, aux territoires sauvages et à un primitivisme imagé que défendront certains artistes dans leurs pratiques, comme par exemple Jene Highstein.

57 Hans Blumenberg, *Paradigmes pour une métaphorologie*, Paris, Vrin, 2006 p. 74.

Tenants Association, comme par exemple le boycott des musées et des galeries : le même type d'action est repris à la fin des années 1960. Un nouveau vocabulaire s'est mis en place durant la décennie : les artistes « boycottent » et font « grève ».

Ces mutations linguistiques révèlent non seulement un engagement politique, mais aussi la volonté des artistes de réclamer des droits d'ordinaire liés au « travail » et aux « travailleurs ». Un autre système culturel s'amorce, depuis la reconnaissance du « travail » de l'artiste, de ses droits, certes limités, à disposer de ses œuvres, de leur diffusion et de leur modes d'exposition, jusqu'à la mise en place d'une politique culturelle gouvernementale. Si les artistes sont entrés pleinement en politique, l'Etat américain s'aventure également dans un territoire jusque là maîtrisé avec beaucoup de distance : le champ des Beaux-Arts. Les espaces alternatifs sont nés des revendications des artistes et de leurs engagements politiques, mais ils n'auraient pu subsister sans les soutiens gouvernementaux issus du National Endowment for the Arts fraîchement institué. Comment ne pas voir ici un paradoxe fondamental dans les revendications des artistes et dans leurs désirs d'alternatives ? Ce sont ces relations ambiguës entre l'artiste et l'institution que nous nous proposons maintenant d'étudier, au moment où naissent justement les espaces alternatifs, en 1969.

II. Le temps des travailleurs de l'art : un état de la culture en 1969

Alors que l'on connaît l'engagement des artistes contre la guerre du Vietnam, comment comprendre l'absence fondamentale de références politiques dans une grande partie de l'art des années 1960 et 1970 ? May Stevens ou Peter Saul ont certes, comme Léon Golub ou Nancy Spero représenté les atrocités de la guerre et les *Napalm Elegy* de Rudolf Baranik sont une autre exception à l'apolitisme apparent de la création artistique. Dès 1965, le premier collectif contre la guerre du Vietnam se met en place et publie dans le *New York Times* une lettre ouverte intitulée « Que votre silence cesse[58] ». Plusieurs mouvements et collectifs d'artistes et d'écrivains se rassemblent alors, toutes générations confondues, pour affirmer leur engagement contre la guerre. Le « Artists Protest Committee », né à Los Angeles mais entretenant des liens étroits avec New York, va s'allier à un comité principalement constitué d'écrivains, le « Artists and Writers Dissent ». Les deux groupes fusionnent au moment de la publication de l'encart sur la une du *New York Times*, pour devenir le « Writers and Artists Protest »[59], organisation qui coordonnera une série d'interventions dans la presse tendant à mettre au jour les exactions américaines au Vietnam.

58 « End your silence », publié le 18 avril 1965 dans le *New York Times* : « We are grieved by American policies in Vietnam. We are opposed to American policies in Vietnam. We will not remain silent before the world. We call on all those who wish to speak in a crucial moment in our history, to demand an immediate turning of the American policy in Vietnam to the methods of peace. » Archives de Rudolf Baranik, Archives de l'art américain, Smithsonian Institution, Washington D.C.. Sur cette lettre, voir aussi : Francis Frascina, *Art, politics, and dissent : aspects of the art left in sixties America*, Manchester University Press, Manchester, 1999, p. 21.

59 Pour plus de détails sur la fusion des deux groupes et les rapprochements des artistes de la côte Ouest et de la côte Est autour de l'engagement contre la guerre et dans la « Nouvelle Gauche », voir : Francis Frascina, *Art, politics, and dissent : aspects of the art left in sixties America*, Manchester University Press, Manchester, 1999, p. 15-56.

La voix de l'artiste se fait entendre par la presse ou dans la rue mais de nombreux artistes vont tenter d'explorer d'autres voies du militantisme politique dans la pratique artistique. Le désir d'élaborer un nouveau vocabulaire et de nouvelles pratiques de protestation qui s'observe à travers les Etats-Unis va trouver un écho dans les recherches d'une nouvelle esthétique politique. Décrire l'art américain des années 1960 et 1970 comme profondément apolitique, et voir dans le minimalisme notamment une absence de références politiques résulterait d'une séparation hâtive entre l'histoire de l'art et son contexte politique et social pourtant particulièrement influent.

Il s'agit ici de voir comment les mouvements d'artistes de la fin des années 1960 et du début des années 1970 ont non seulement rassemblé la communauté autour de valeurs et de causes communes, mais ont également élaboré une nouvelle conception de l'artiste et de sa production, issue d'une réflexion politique et d'un désir de remettre en cause les pouvoirs de l'institution.

La naissance de l'Art Workers Coalition

The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age a ouvert ses portes au Musée d'art moderne de New York en 1968. Exposition réalisée par Pontus Hultén, elle rassemble des œuvres du XV^{e} au XX^{e} siècle illustrant les rapports entre art et technologie. On y découvre notamment une vidéo de Nam June Paik parmi des œuvres qui témoignent quasiment toutes d'une fascination pour le travail de la machine, et du désir conflictuel de l'artiste de s'en rapprocher, d'en jouer, voir de s'y identifier. Alors que l'Art Workers Coalition va naître d'un événement intervenu durant cette exposition, comment ne pas y voir un signe d'une obsession grandissante des artistes pour le renouvellement de la réflexion sur le statut de leur production?

Le 3 janvier 1969, entendant protester contre le choix de son œuvre et contre son mode d'exposition, Vassilakis Takis vint en effet reprendre son œuvre cinétique intitulée *Tele-sculpture*[60]. Le protocole qu'il avait fixé lui-même n'avait pas été respecté et, avec l'aide de quelques amis, l'artiste pu retirer l'œuvre exposée. L'événement devient le sujet de débats et d'un mouvement d'une grande ampleur parmi les artistes new yorkais. Ce qui est en jeu n'est pas uniquement la dés-appropriation de l'œuvre d'art mais surtout la réappropriation par l'artiste du potentiel discours sur son œuvre. 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 :

60 John Perreault, à propos de l'enlèvement de la sculpture décrira l'action comme un vol bien préparé : « It was very well rehearsed and on the surface looked more like a movie jewel robbery than the anarchist's ballet it really was. » John Perreault, « Whose Art? », *The Village Voice*, 9 janvier 1969, p. 16-17. Pour le détail des faits, voir: « Sculptor takes work out of Modern Museum Show », *The New York Times*, 4 janvier 1969.

> 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. [61]

De cette irruption de l'artiste dans le musée date la naissance de l'Art Workers Coalition, autour notamment, outre Takis, de Hans Haacke, John Perreault, Rosemarie Castoro, Lucy Lippard, Willoughby Sharp et Carl Andre. Très vite d'autres artistes se rallient au mouvement et entament une succession de manifestations auprès des principaux musées de la ville de New York. Mais avant d'évoquer les événements organisés par le groupement d'artistes, revenons sur les termes et les origines de l'Art Workers Coalition. Une telle organisation eut quelques précédents, avec par exemple la Art Workers Guild établie en 1884 en Angleterre, en parallèle du mouvement Arts and Crafts de William Morris. Tout comme pour la Art Workers Guild, l'Art Workers Coalition eut très vite pour vocation de rassembler artistes de différentes disciplines, alors que la peinture était élevée au rang premier des arts, et de combattre une « professionnalisation » de l'art (et de l'architecture dans le cas anglais), qui serait contraire à toute démarche artistique. Ce combat n'est pas dépourvu d'ambiguïté et l'on verra comment les membres de l'Art Workers Coalition ont souvent été partagés, autour de cette question de la professionnalisation de l'art, alors même que le terme « worker » laisse entrevoir l'entrée des artistes dans un monde professionnel. De manière beaucoup plus proche, d'autres artistes s'étaient déjà organisés en 1968 autour d'une exposition du Metropolitan Museum *Harlem on my mind*. La « Black Emergency Cultural Coalition », dont de nombreux membres participeront également aux activités de l'Art Workers Coalition, correspondait à la concrétisation d'un mouvement de lutte déjà existant contre le racisme des institutions culturelles. L'Art Workers Coalition n'avait d'ailleurs aucune vocation pérenne et témoignait d'un même désir urgent de rassembler les forces des artistes pour tenter de redéfinir leur statut au sein du monde de l'art, et de la société en général. On pourrait y voir le prolongement des idées de la Nouvelle Gauche dont les membres se considéraient comme des « intellectual laborers ».

Un communiqué de presse daté de mars 1969 retrace les différentes manifestations menées par le collectif depuis janvier. Au cœur du propos se situe la relation conflictuelle entre les membres de l'Art Workers Coalition et le directeur du Musée d'art moderne de New York, Bates Lowry. Notons également que certains membres de l'Art Workers Coalition étaient alors employés par le Musée d'art moderne, et que le directeur tenta toujours de concilier sa position vis-à-vis des artistes à celle vis-à-vis des membres du conseil d'administration. Outre les raisons pour lesquelles Takis retira son œuvre, le communiqué de presse évoque les treize demandes adressées au directeur du MoMA lors de ce mois de janvier, ainsi que le rejet du directeur d'organiser une réunion publique autour du thème : « La relation du Musée à l'Artiste et à la Société[62] ». Aux treize demandes, Bates Lowry répondit point par point, argumentant ses positions tout en évoquant à plusieurs reprises la nécessité de poursuivre le dialogue entre artistes et musées. Parmi ces treize demandes, il était ainsi possible de lire celles-ci :

61 « The first in a series of acts against the stagnant policies of art museums all over the world. Let us unite, artists with scientists, students with workers, to change these anachronistic situations into information centres for all artistic activities ». Tract, archives de l'Art Workers Coalition, Archives de l'art américain, Smithsonian Institution, Washington D.C..

62 « The Museum's relationship to Artists and Society »

Une section du musée devrait être consacrée à l'exposition des travaux d'artistes noirs, sous la direction d'artistes noirs.

Un comité d'artistes avec des responsabilités curatoriales devrait être mis en place chaque année afin de monter les expositions.

Les artistes devraient recevoir un cachet pour la location de leurs œuvres exposées.

Le Musée devrait reconnaître un droit des artistes à refuser de montrer une œuvre appartenant au Musée dans toute exposition autre que celle de la collection permanente.

Le Musée devrait affirmer sa position quand à la législation sur les droits d'auteur.

Le Musée devrait exposer des œuvres expérimentales requérant des conditions d'expositions uniques dans des lieux en dehors du musée. [63]

La plupart de ces requêtes seront nuancées, refusées, puis, de nombreuses années plus tard finalement mises en application par le MoMA[64]. Il est important de relever plus particulièrement l'originalité de la dernière demande. Ne doit-on pas y voir la volonté explicite d'une institutionnalisation des pratiques expérimentales ayant justement lieu en dehors du cadre du musée? Il n'y a rien d'étonnant à cela puisque si certains artistes se placent dans un rejet total du musée et du monde de l'art en général, d'autres adoptent une position plus pragmatique visant à considérer le musée comme une institution indispensable mais dont les développements et les modes de fonctionnement pourraient être fondamentalement transformés.

Alors même que le MoMA mettra presque six mois avant de rendre une réponse à ces propositions, une réunion publique est organisée par les membres de l'Art Workers Coalition afin de donner la parole à tout artiste, critique, acteur du monde de l'art, qui souhaiterait s'exprimer. L'amphithéâtre de la School of Visual Arts rassemble alors environ trois cents artistes autour de la question suivante, intitulé de la réunion : « Quel devrait être le programme des travailleurs de l'art à propos de la réforme des musées et afin d'établir le programme d'une coalition ouverte des travailleurs de l'art [65]». Les termes « travailleurs de l'art [art workers] » semblent alors adoptés, en partie pour permettre d'inclure artistes, musiciens, poètes, écrivains, chorégraphes, etc, au sein d'un même collectif, d'une même classe, ou d'une même définition. La majorité des textes qui ont été proposés et lus lors de cette réunion sont actuellement conservés dans les archives de l'Art Workers Coalition aux Archives de l'art américain à Washington. Certains montrent une réflexion aboutie sur les modalités des relations entre l'artiste et le musée, notamment en termes de contrat, de rémunération et de

63 « (…) A section of the Museum, under the direction of Black artists, should be devoted to showing the accomplishments of Black artists.
(…) A committee of artists with curatorial responsabilities should be set up annually to arrange exhibits.
(…) Artists should be paid a rental fee for the exhibition of their works.
The Museum should recognize an artist's rights to refuse showing a work owned by the Museum in any exhibition other than one of the Museum's permanent collection.
The Museum should declare its position on copyright legislation.
(…) The Museum should exhibit experimental works requiring unique environmental conditions at locations outside the museum. » Archives de l'Art Workers Coalition, Archives de l'art américain, Smithsonian Institution, Washington, D.C..

64 Parmi les réclamations figurait également celle d'une journée de gratuité du musée. L'association du MoMA avec de nombreux espaces expérimentaux, puis son affiliation avec PS.1., viennent confirmer la portée des revendications des artistes sans cesse renouvelées, alors même qu'elles entraient parfois en conflit avec leurs propres intérêts. (Les liens entre PS.1. et le MoMA ont pu être violemment critiqués car représentant une assimilation de toute radicalité potentielle par l'institution.)

65 « What should Be the Program of the Art workers Regarding Museum Reform and to Establish the Program of an Open Art Workers' Coalition ».

propriété. Le texte de Sol LeWitt (une suite de six propositions numérotées) est l'un de ceux-là. D'autres, plus laconiques, présentent les questions essentielles que l'Art Workers Coalition tente de résoudre, et qui se résument souvent à la difficulté de concilier les désirs d'indépendance de l'artiste et son souhait de s'apparenter à un travailleur. L'assimilation entre l'artiste et le travailleur a été le sujet d'interminables débats entre les partisans d'un radicalisme à la Carl Andre[66], et les pragmatiques à l'attitude parfois conciliante à l'égard du musée.

Ce qui ressort de la lecture des ces textes, et requêtes, correspond à la volonté de redéfinir le travail de l'artiste : une activité intégrée au sein d'un système de relations sociales et marchandes, et non différenciée du système capitaliste alors largement critiqué par les artistes. Le monde de l'art (musées, galeries et critiques) représente la cristallisation du capitalisme destructeur dans le champ de la création. Les impératifs économiques des galeries et des musées ont généré un système qui aliénerait l'artiste, alors dépendant de ce système marchand et de l'institutionnalisation des goûts, et de leur réglementation par le musée. On tente également de faire tomber le mythe de l' « avant-garde », construit par les institutions afin de justifier de choix esthétiques et d'une quête perpétuelle de la nouveauté, de tendances inédites, qui renouvelleraient en permanence le marché de l'art[67].

Si certaines considérations sont peu évoquées, elles sont sous-jacentes à la plupart des réflexions : les artistes revendiquent un nouveau rapport à l'espace de production, et à leur propre corps, les deux n'étant pas indépendants. L'espace de production, l'atelier, mais aussi le lieu d'exposition (les œuvres réalisées sur place, *in situ*, sont déjà nombreuses dans les années 1960) doivent être considérés comme des lieux de travail, alors même que se développe une pratique largement admise de la non réalisation des œuvres par les artistes eux-mêmes. Plans et modèles sont dessinés et conçus par les artistes. Un atelier, des artisans, ou une usine, se chargeront de la réalisation. Il s'agit donc de montrer que le musée contemporain n'est plus en prise avec la réalité des processus de création des œuvres. L'atelier n'a plus les murs qu'il possédait autrefois, et les murs du musée sont souvent trop rigides, limités et omniprésents pour rendre compte de la vraie nature des œuvres.

Ensuite, en adoptant le terme de « travailleur », les artistes de l'Art Workers Coalition y voyaient également une nouvelle considération de la force de travail. Si certains artistes faisaient réaliser leurs œuvres en usine, d'autres adoptaient une pratique qui aurait pu s'apparenter à celle d'un ouvrier en bâtiment. On pense par exemple aux travaux de Matta-Clark, ou encore aux œuvres de Carl Andre, dont le bleu de travail était l'habit

66 Notons tout de même un point important : si l'activisme de Carl Andre a été certain, plusieurs de ses positions vis à vis des musées et des galeries se sont révélées contradictoires au point de remettre en doute la motivation de ses actions politiques. Il répond ainsi au magazine *Avalanche* à l'automne 1970 : « well, I don't have a plan or a dogma about gallerie or working inside or outside. I'm just more interested in working inside because I get more opportunities to do so. A lot of people have been saying that they want to get away from galleries and museums. That's perfectly alright, but I want to take my chances as they come. I've produced a body of work which tends to generate its own future. This is the definition of having a style, when work you've done becomes a nobjective condition of work you will do. » (*Avalanche Magazine,* n°1, p. 23.)

67 La critique de l'avant-garde ira parfois plus loin dans un refus plus général de considérer l'évolution des arts d'un strict point de vue progressiste. La défense de certains artistes tels Jene Highstein ou Richard Nonas de créations « primitives », d'une forme de retour en arrière contre les développements de l'art moderniste – ou plutôt en dehors de cette évolution moderniste, encore de mise parmi la critique de la fin des années 1960, ira dans ce sens.

fétiche. Ce dernier fut notamment raillé par la critique populaire anglaise[68] pour sa réappropriation d'un matériau symbolique : la brique de construction.

Le corps de l'artiste est non seulement un enjeu dans la reconsidération du travail de l'artiste, mais aussi dans l'appropriation et la possession de l'œuvre. Les développements de la performance sont à l'époque assez essentiels pour que la question du rapport du corps de l'artiste à l'espace, et au fonctionnement du musée, pose problème. C'est la présence de l'artiste dans le musée, auprès de ses œuvres, derrière chacune de ses œuvres, qui est revendiquée par les artistes. Ces considérations émanent bien évidemment de développements esthétiques antérieurs, mais seront aussi à l'origine de mutations esthétiques au début des années 1970. Nous pourrons ainsi voir comment les pratiques artistiques des espaces alternatifs révèlent l'impact de ces discussions et changements radicaux intervenus en 1969 et 1970 au sein de l'Art Workers Coalition.

Le vocabulaire et les réflexions des artistes attestent d'un positionnement politique évident. Est-il cependant possible de parler d'engagement? Jean Toche tentera par exemple de rallier les artistes aux mouvements de grèves des Postes[69] alors même que la présence des artistes parmi les manifestations n'était pas toujours souhaitée par les organisateurs. L'assimilation des artistes aux travailleurs apparaît comme un mouvement à sens unique, et certains artistes quitteront même définitivement les sphères artistiques après les événements de 1969[70]. Mais la distance sera généralement conservée entre monde de l'art et monde du travail.

Pourtant, si les réflexions autour du sens du travail de l'artiste n'ont jamais pu dégager un large consensus parmi les artistes eux-mêmes (tout en soudant une communauté de réflexion autour de thèmes assurément fédérateurs), la guerre du Vietnam a pu rassembler unanimement artistes et critiques. Les combats de l'Art Workers Coalition avaient déjà suscité des protestations et actions unies, mais l'enfoncement des Etats-Unis dans la guerre est lui aussi perçu à travers le prisme du musée qui devient l'objet de toutes les revendications.

Le texte de Gregory Battcock pour la réunion publique d'avril 1969 atteste justement des liens tissés entre la guerre du Vietnam et le monde de l'art :

---

68 L'ouvrage de Julia Bryan-Wilson *Art Workers : Radical Practice in the Vietnam War Era*, rend compte des critiques de la presse anglaise et notamment de l'expression utilisée par le *Western Daily Press* : « The Tate Gallery has decided that bricklaying is an art ». « Tate Bricks », chronique anonyme datée du 15 février 1976. Julia Bryan-Wilson, *Art Workers : Radical Practice in the Vietnam War Era*, University of California Press, Berkeley et Los Angeles, 2009, p. 43.

69 Le rapprochement infructueux entre les travailleurs grévistes et Carle Andre, Jean Toche et d'autres artistes du Guerrilla Art Action Group (GAAG) ou de l'Art Workers Coalition est notamment évoqué par Julia Bryan-Wilson : *Art Workers : Radical Practice in the Vietnam War Era*, University of California Press, Berkeley et Los Angeles, 2009, p. 24.

70 Stephen Kaltenbach compte parmi les artistes qui quittèrent New York - et plus généralement le monde de l'art qui y était associé, en 1970, pour poursuivre une pratique en apparence amateur, celle d'un peintre du dimanche. A ce propos, notons l'article paru dans *Artforum* en septembre 2010 « Altered Ego : on Stephen Kaltenbach » par Sarah Lehrer-Graiwer. Il y est détaillé l'adieu de Kaltenbach aux grandes expositions et à un univers de l'art qu'il fréquenta certes bien peu de temps mais sur lequel il imprima une marque indélébile.

> Pourquoi manifestons-nous devant le Musée d'art moderne ? Une institution privée, contrôlée par un conseil d'administration constitué de bénévoles, et fonctionnant selon le bon vouloir de ces mêmes bénévoles, a assez de difficultés pour rendre l'art disponible au public dans les limites de son statut d'institution privée; les manifestations ont été qualifiés d'imprudentes, d'irrespectueuses, et se trompant de cible. Est-ce vraiment le cas ? Un musée fonctionnant sous des directives qui étaient valables il y a environ deux cent ans est désormais une menace pour l'art ; les musée d'aujourd'hui comme le Musée d'art moderne, le Whitney, et le Metropolitan sont des institutions nuisibles qui, dans une société moderne, n'ont aucune raison d'être excepté pour le fait qu'elles offrent réconfort, amusement et distraction pour les très riches. Ce n'est pas tout ce qu'elles font. Si ce n'était que cela, il n'y aurait pas de raison suffisante pour manifester. Aujourd'hui, le musée soutient des valeurs archaïques et des obsessions déformées qui ne sont pas simplement hypocrites, mais qui sont oppressantes, réactionnaires, culturellement affaiblissantes, et socialement et esthétiquement négatives. J'appelle à la démission de tous les membres du conseil d'administration du Musée d'art moderne, du Metropolitan, et du scandaleusement corrompu Whitney (je ne peux m'empêcher de penser à ces 'chromographes' qu'ils vendent, de connivence avec Brentano's, tentant délibérement de défaire ce qu'un siècle de travail intellectuel et esthétique avait accompli); soudain l'on comprend parfaitement pourquoi ils peuvent lancer encore plus de bombes sur le Vietnam que jamais nulle part auparavant. [71]

Le musée concentre les origines des mécontentements par son fonctionnement même, et par l' implication de ses *trustees* dans la guerre du Vietnam en tant qu'industriels ou gouverneurs par exemple. Jean Toche affirmait ainsi que le combat contre les modalités de contrôle du musée, contre le pouvoir de son conseil d'administration, était un acte contre la guerre. Par la suite, ce ne sera pas uniquement la guerre qui fera dire aux artistes que le musée même est pris dans les pires activités du gouvernement américain. Les émeutes de la prison d'Attica, réprimées dans le sang, ont été le sujet de tracts et actions par les artistes alors que Rockefeller, gouverneur de l'Etat de New York, et donc chef de la police qui avait ordonné l'assaut sanglant de la prison, faisait également partie du conseil d'administration du Musée d'art moderne de New York.

Q: And Babies? A: And Babies. L'engagement des artistes contre la guerre du Vietnam

La lutte contre la guerre du Vietnam fut cependant la plus essentielle dans la constitution de la communauté d'artistes engagés à la fin des années 1960. De nombreuses manifestations eurent lieu afin de pousser les représentants des musées à prendre position contre la guerre. Au même moment se développe l'idée que les artistes doivent tenter d'inventer de nouveaux modes de protestation, ce que John Perreault indique ainsi dans son discours lors de la réunion publique :

---

71 « Why do we protest the Museum of Modern Art? A private institution controlled by an unpaid board of trustees operating at the pleasure of these trustees, has enough problems in bringing art to the public within the limits of its private institutionalized nature; protest has been termed unwise, ungracious, and misdirected. Well, is it? A museum operating under guidelines that served perfectly well two hundred years ago is a threat to art now; the museums of today such as the Modern, the Whitney (god forgive us), and the Metropolitan are dangerous institutions that, in modern society, have no justification except for the fact that they offer solace, amusement and distraction for the very rich. That's not all they do. If it were, there would be insufficient reason to protest. Today the museum actively supports antiquated values and distorted obsessions that are not simply hypocritical, they are oppressive, reactionary, culturally debilitating, and socially and aesthetically negative I call for the resignation of all the trustees from this museum, the Metropolitan, and the scandalously corrupt Whitney Museum (I keep thinking of those chromographs they sell in conspiracy with Brentano's, deliberately attempting to un-do what one hundred years of aesthetic cerebral labour has achieved); suddenly one understands perfectly well how they can drop more bombs in Vietnam than have ever been dropped before, anyplace. » Art Workers Coalition Open Hearing, New York, 1969. Archives de l'Art Workers Coalition, Archives de l'art américain, Smithsonian Institution, Washington D.C..

> Nous ne pouvons simplement reprendre les techniques de protestation de la Nouvelle Gauche ou des étudiants. Elles peuvent être une source d'inspiration, mais en tant qu'artistes nous sommes en position de fournir de nouveaux exemples pour d'autres groupes en développant des méthodes de protestation plus efficaces. [72]

La majorité des membres de l'Art Workers Coalition n'éprouvaient pas forcément le même sentiment, le besoin de renouveler les modes d'action, et de concentrer leur créativité sur des activités radicales et engagées. D'autres groupes et comités au contraire se mirent en place en réponse aux exigences formulées par John Perreault comme par exemple le « Guerrilla Art Action Group » (GAAG) de Jean Toche et Jon Hendricks, « the Art Strike », « the Emergency Cultural Government » et « Women Artists in Revolution ».

La première action anti-guerre conjointe entre l'Art Workers Coalition et le Guerrilla Art Action Group eut lieu au Musée d'art moderne en janvier 1970. A la fin de l'année 1969, certains artistes demandèrent au MoMA de co-financer la production d'un poster contre la guerre du Vietnam. Le musée refuse, mais l'AWC persiste et imprime à des milliers d'exemplaires l'image qui sera l'icône du mouvement anti-guerre mené par les artistes. Le « Poster Committee » de l'Art Workers Coaltion reprend une image du photograph Ronald L. Haeberle d'un amoncellement de corps de femmes et d'enfants sur une route de campagne, à My Lai, dans le Sud Vietnam. En 1969, le massacre de My Lai (de l'année précédente - mars 1968), venait d'être révélé au public. Plus de cinq cents civils avaient été assassinés et des photos étaient alors publiées dans *Life* en décembre 1969, choquant la population américaine et finissant de faire basculer l'opinion publique contre la guerre. Des lettres rouge sang indiquaient sur le poster des artistes : « Q: And babies ? A: And babies », extrait d'un entretien réalisé auprès d'un officier de l'armée Paul Meadlo impliqué dans le massacre. Distribués dans la rue, affichés et brandis dans les musées, les posters offraient la possibilité d'un mode d'action efficace. L'action la plus marquante fut vraisemblablement celle qui se déroula devant *Guernica*, le tableau de Picasso alors présent à New York.

En brandissant les posters devant la toile de Picasso, les artistes new yorkais ont non seulement établi la comparaison entre les massacres de la guerre civile espagnole et ceux de la guerre du Vietnam, mais ils ont aussi réitéré la nécessité d'engagement des artistes contre la guerre. L'Art Workers Coalition demandra même à Picasso de retirer Guernica du MoMA jusqu'à ce que la guerre du Vietnam soit terminée. En vain.

La lutte des artistes se poursuit cependant, avec notamment les activités essentielles de l' « Art Strike » présidée par Robert Morris. En mai 1970 un rassemblement devant le Metropolitan Museum arrive à faire fermer le musée, après plus de vingt quatre heures de manifestations. Les raisons de la colère sont de plus en plus nombreuses. L'armée américaine a envahi le Cambodge et les manifestations étudiantes de l'Université de Kent State ont été réprimées dans le sang. De nombreux artistes iront jusqu'à dire que le massacre de Ken State a « tout changé ». La radicalité des actions et l'engagement des artistes devenaient indispensables.

---

72 « We cannot merely follow the techniques of the New left or the students. These may offer inspiration, but as artists we are in a position to provide new examples for other groups by developing more effective methods of protest. » John Perreault, Archives de l'Art Workers Coalition, Archives de l'art américain, Smithsonian Institution, Washington D.C..

Robert Morris mena l'action et fit d'abord fermer son exposition au Whitney. D'autres artistes avaient suivi en retirant leurs œuvres des musées. Si les conflits entre les artistes et la police n'ont jamais été particulièrement violents, la succession des actions de l'Art Strike montrent un rassemblement croissant de forces de l'ordre, notamment lors de la manifestation sur les marches du Metropolitan Museum.

Le *sit-in*, devant le musée, finit même par rassembler les employés du musée. Au plus fort de la manifestation, environ cinq cent personnes se tenaient sur les marches du Met. Le deuxième jour de manifestation vit les marches arborer une couronne funèbre mentionnant « Kent State », « Orangeburg », « Augusta », « Jackson State », puis le directeur du Metropolitan Museum se fit plus conciliant et le musée ferma ses portes pour le reste de la journée. Les artistes menés pas Robert Morris y virent la reconnaissance de leur pouvoir politique. Pourtant, il serait illusoire de croire en la puissance réelle des artistes à ce moment là. Si les actions sont sincères et parfois radicales, les incohérences, directes ou indirectes, sont nombreuses.

Le même Nelson Rockefeller, *trustee* du MoMA, gouverneur de l'Etat de New York et proche de Nixon, contre lequel les artistes se battaient à la fin des années 1960, allait aussi être à l'origine de la fondation du National Endowment for the Arts, organisme public qui servit à financer les premiers espaces alternatifs. La première directrice du N.E.A., nommée par Nixon en 1969, n'est autre que l'ancienne maîtresse, puis fidèle amie de Rockefeller[73]. C'est donc justement le N.E.A. et les financements abondants qu'il apportera aux artistes individuellement, à leurs organisations et leurs nouveaux espaces, qui seront à l'origine de l'expansion des espaces alternatifs. Il s'agit ici de comprendre combien l'origine des espaces alternatifs se situe à la fois dans les opérations radicales et engagées des artistes contre le musée, mais aussi dans une institutionnalisation en germe dans les financements mêmes, étroitement dépendants des autorités publiques. Nous détaillerons, dans le chapitre suivant, la question des financements publics, leur mise en place, et leur soutien à l'émergence des espaces alternatifs.

Revenons tout d'abord sur l'impact de ces rassemblements, réunions, débats, manifestations, sur la communauté d'artistes à New York. Les témoignages attestent d'une cohésion beaucoup plus importante de la communauté, non seulement après les combats contre la destruction de SoHo, puis ensuite contre la guerre du Vietnam et pour les droits des artistes. Or, si la cohésion est renforcée parmi les membres de la communauté, là n'est pas la seule conséquence de ces mouvements revendicatifs. Les pratiques artistiques reflètent alors l'incidence de ces mutations radicales dans le champ des arts. Grace Glueck dans le *New York Times* évoque justement la contemporanéité des mouvements de revendication des artistes et l'apparition de pratiques révélant ces nouvelles réflexions contre le musée, dès avril 1969 :

> Avant que tout cela ne cesse, tout le monde pouvait voir que le MoMA fournissait la métaphore à tout ce que les manifestants jugeaient néfaste dans le monde de l'art. Il existe sans doute une autre possibilité : les changements

73 Frédéric Martel, *De la culture en Amérique*, Gallimard, Paris, 2006. p. 134.

souhaités n'émaneraient pas des actions directes des artistes, mais de mutations dans les natures de l'art lui-même – un art de moins en moins consacré à la réalisation d'objets mais dévoué au « processus », plus engagé dans les effets (bien qu'éphémères) que dans la collection.[74]

Ce sont ces pratiques, qui semblent en partie induites par les protestations et nouvelles conceptions des principes de production et d'exposition des œuvres, que nous examinerons en relation avec le contexte politique. L'engagement politique des artistes a correspondu à un nouveau déploiement de la créativité dans l'espace public, dans la rue. Les années 1960 avaient déjà vu les rues devenir de nouveaux espaces de création et de performance, mais la mutation est encore plus évidente aux alentours de 1968 - 1969. La conjonction des nouvelles pratiques militantes et des nouvelles pratiques artistiques pourrait être le résultat d'un rapport d'influence réciproque.

Les photos de Jan van Raay auprès de Jean Toche et Jon Hendricks du Guerrilla Art Action Group montrent la présence récurrente de Abbie Hoffman parmi les artistes, lors du *Flag Art Show* ou *People's Flag Show* à la Judson Church[75] ou d'autres actions militantes. Avant d'être le leader du mouvement Yippie, Abbie Hoffman était engagé dans le « Student Nonviolent Coordinating Committee », au sein duquel il commença à développer ses idées du « théâtre guérilla » et de l'action de rue. Il fut aussi célèbre pour sa participation au groupe des « Chicago Seven[76] », accusé d'incitation à l'émeute en marge de la convention démocrate de Chicago en 1968, quand la police réprima violemment une manifestation contre la guerre du Vietnam. Le « Festival of Life », nom de la manifestation de Chicago, correspondait au déploiement de nouvelles actions et méthodes de protestation accordant une place essentielle à l'esthétique théâtrale de l'engagement politique. La création des Yippies par Abbie Hoffman et Jerry Rubin marqua un moment essentiel dans la convergence de l''art dans la rue' et de la 'révolution dans la rue', de ce que Julie Stephens qualifie de « anti-disciplinary politics »[77] .

Abbie Hoffman et Jerry Rubin développent alors une vision de la rue et de l'action politique qui ne laisseront pas indifférents bon nombre d'artistes des années 1970. Certains y verront une esthétisation regrettable du politique, d'autres des moyens d'action pouvant toucher une partie plus importante de la population, et certains une inspiration pour de nouvelles pratiques artistiques. La rue est devenue une scène pour les artistes comme pour les manifestants. Dans son ouvrage *Anti-disciplinary protest : Sixties radicalism and postmodernism*, Julie Stephens présente une vision du théâtre guérilla à la foi proche des expérimentations artistiques des années 1970 dans SoHo et des happenings et d'Allan Kaprow au tout début de la décennie :

74 « Before it was over, anyone could see that MoMA was suplly a metaphor for all that participants felt was wrong with the art world structure. There seemed also this possibility : that some of the changes advocated might come about not through artists' direct action, but by shifts in the natures of art itself - increasingly less devoted to objects than to "process", more concerned with effects (however ephemeral) than with collectibility ». Grace Glueck. « Dissidents Stir Art World », *The New York Times*, 12 avril 1969.

75 Cette exposition eut lieu en novembre 1970 dans les locaux de la Judson Church. Peintures et sculptures prenant pour sujet le drapeau américain étaient exposées alors que d'autres actions et activités engagées contre la guerre se déroulaient à l'extérieur ou dans l'église même.

76 Les « Chicago Seven » comprenaient outre Abbie Hoffman et Jerry Rubin, David Dellinger, Rennie Davis, John Froines et Tom Hayden et furent jugés pour incitation à l'émeute alors que des milliers de manifestants étaient venus montrer leur opposition à la politique de L.B. Johnson au Vietnam.

77 Julie Stephens, *Anti-disciplinary protest : sixties radicalism and postmodernism*, Cambridge University Press, Cambridge, UK, 1998.

> Dans la notion Yippie du théâtre guérilla les rues n'étaient pas simplement définies comme un espace public démocratique, mais plutôt comme une toile, un arrière-plan rempli d'accessoires et d'acteurs captivants et utiles. La rue comme scène de théâtre était donc le lieu le plus approprié pour une satire politique qui se construisait simultanément à partir de motifs fantastiques et burlesques et du mélodrame d'un affrontement violent avec la police. [78]

Les pratiques de Hoffman et Rubin proviennent directement des Diggers de San Francisco et de leurs manifestations comme par exemple le « The Death of Money and the Birth of Free »[79] en 1966. Les Diggers considéraient le champ politique comme celui d'un théâtre underground qui serait en quelque sorte sorti de terre. L'intérêt d'une politique par l'art, dans la rue, n'était cependant pas un phénomène uniquement né chez les Diggers de Aight-Ashbery. Les happenings d'Allan Kaprow, tout comme le théâtre de Julian Beck et Judith Malina du Living Theatre, avaient très certainement ouvert la voie à ce désir de fusion entre art et politique dans l'espace urbain.

Il ne s'agit pas ici de revenir sur l'histoire du théâtre guérilla et des nouvelles méthodes de l'action militante à la fin des années 1960 mais plutôt de mettre en lumière des liens esthétiques et politiques essentiels dans New York à l'ère de la guerre du Vietnam. Les mouvements de protestation pour les droits civiques, pour les droits des femmes, contre la guerre du Vietnam, ont été le contexte fertile et le terreau de la naissance de nouveaux territoires de l'art.

Les mutations urbaines de la ville de New York, et les combats des artistes pour la sauvegarde de Downtown et de leur habitat, la lutte de l'Art Workers Coalition pour une nouvelle définition du statut de l'artiste et un réel engagement social des travailleurs de l'art, le militantisme politique et les nouvelles actions militantes, ont ouvert la réflexion vers de nouvelles possibilités non seulement de création, mais aussi d'exposition et de diffusion de l'art. Les espaces alternatifs trouvent leurs origines dans cet ensemble de facteurs, mais ils ne sont pas les seuls à s'être développés à un moment propice à la mutation des pratiques. C'est ce que nous souhaiterions aborder désormais, avant de passer à l'histoire et aux pratiques des premiers espaces alternatifs : quels furent ces nouveaux territoires de l'art et nouveaux modes d'exposition et de diffusion des œuvres à la fin de la décennie? Afin de développer une définition des espaces alternatifs, il est en effet nécessaire de cerner les institutions adjacentes et de comprendre leurs différences et leurs convergences. Les artistes n'exposaient assurément pas dans un seul et même endroit. Les espaces dits alternatifs

78 « In the Yippie notion of guerrilla theatre, the streets were not simply defined as a democratic public space, but rather as a canvas, a backdrop full of engrossing and useful props and actors. The street as a stage was therefore the most appropriate site for a political satire which drew simulaneously from fantasy and burlesque as well as from the melodrama of a violent dash with the police ». Julie Stephens, *Anti-disciplinary protest : sixties radicalism and postmodernism*, Cambridge University Press, Cambridge, UK, 1998, p. 39.

79 Les Diggers décrivaient ainsi les manifestations de théâtre de rue militant : « Street events are social acid heightening conciousness of what is real on the street ». Cité par Julie Stephens, *Anti-disciplinary protest : sixties radicalism and postmodernism*, Cambridge University Press, Cambridge, UK, 1998, p. 42. Pour une analyse détaillée des nouvelles méthodes de protestation et de leurs prolongement dans les arts vivants, voir Julie Stephens, chapitre 2 « The Language of Anti-Disciplinary Politics », p. 24-47.

appartenaient à une scène plus globale, composée de galeries, classiques ou « co-op », traversée par des événements ponctuels, mais essentiels, ou nourrie d'expérimentations hors champs, hors musées, hors institutions, hors les murs.

Les nouveaux territoires de l'art 1968-1969

Une des manifestations de rejet à l'égard de l'institution muséale et de la galerie, du moins en apparence, à vraisemblablement été la naissance du Land art, ou Earth art, et de la création dans et par le paysage. Ceux qui prirent le paysage pour matériau le firent pour plusieurs raisons qui tiennent pour la plupart aux mutations institutionnelles et culturelles des années 1960. Nous ne reviendrons pas ici sur l'histoire du Land art mais tenterons de tracer les lignes de convergence entre les différents facteurs du contexte que nous venons de développer et l'approche des espaces alternatifs.

De la nature et des marges du musée : frontière et Land art

L'espace muséal, ou l'espace de la galerie, était cet espace vide et neutre où les œuvres et les artistes se succédaient exposant sur les murs blancs devenus de rigueur, dans l'indifférence aux lieux. Au contraire, les artistes du Land art désiraient non seulement tenter d'échapper à un système culturel, au delà du territoire de l'art, en recherchant de nouveaux modes d'expression et d'imagination. Quitter ces espaces vides et neutres signifiait adopter un environnement donné, son histoire, ses traces, sa topographie et sa morphologie. La morphologie de l'espace pouvait même devenir le matériau de l'artiste. Le lieu devenait support et l'on retrouve ici une correspondance essentielle avec ce qui se pratiquera au sein des espaces alternatifs. On a pu voir combien la topographie de Downtown, sa morphologie, celle du quartier, des immeubles, des lofts, les matériaux en présence faisaient la spécificité des lieux. L'adoption de cette spécificité comme point de départ de la créativité a été un désir commun à de nombreux artistes en opposition à la neutralité du « white cube ». Les premières actions du Land art offraient parfois une radicalité qui empêchait (presque) toute récupération par l'institution. On pense par exemple aux *Steam Pieces* de Robert Morris en 1967. L'arrivée rapide d'une documentation autour des projets de Earth Art, notamment chez Robert Smithson, peut laisser entendre un retour sur ce rejet du musée, et l'affirmation d'une nécessité inévitable d'exposer et de renouer avec une dialectique entre intérieur et extérieur. Jean-Marc Poinsot dans l'essai du catalogue *Sculpture / Nature* [80] nuance cependant cette critique :

> La relation intérieur - extérieur particulièrement développée avec les *sites* et *non-sites* de Smithson (les *non-sites* sont des œuvres réalisées en partie avec des matériaux glanés au cours de promenade en extérieur et présentés dans les galeries et musées, les sites sont des œuvres éphémères réalisées le plus souvent avec des miroirs servant de révélateurs du lieu choisi mais aussi de moyens d'intégration d'éléments instables tels que le ciel et ses nuages) est aussi présente chez De Maria, Oppenheim, Heizer et Long. Il semble qu'elle ne soit pas ce que certains ont

80 *Sculpture / Nature*, catalogue de l'exposition organisée par Jean-Louis Froment et Jean-Marc Poinsot au CAPC de Bordeaux et au Centre Georges Pompidou, musée national d'art moderne, en 1978.

interprété, comme une récupération par réintégration des lieux culturels mais plus exactement une mise en relation du travail en extérieur avec le monde des signes dont jusqu'à aujourd'hui les lieux culturels restent les dépositaires dans notre société[81].

Outre le rapport de non identité entre l'œuvre et son document, entre deux œuvres distinctes, il existe une autre nuance à apporter en relation avec la documentation des œuvres de Land art. L'usage de la carte, du récit, de la photographie, ou du dessin, rend également possible la reproductibilité fidèle de l'œuvre / document, et sa publication, ce qui fut le cas assez fréquemment. La page est cette autre alternative à l'espace muséal, ou à l'espace de la galerie, car elle peut s'en échapper par la publication, la diffusion et le principe essentiel de non unicité, du multiple reproductible à l'infini. Il y a là bien sûr un rapprochement évident avec l'art conceptuel qui eut une certaine influence sur l'émergence du Land art. En outre, les liens avec les domaines de l'écrit, comme par exemple la géographie, la littérature ou la poésie sont particulièrement significatifs. « Non-site map of Mono Lake, California », fut par exemple publié et diffusé dans le numéro cinq de la revue littéraire de Vito Acconci *0 to 9*[82], en janvier 1969.

Plusieurs cartes et documents de Smithson ont en effet été reproduits dans *0 to 9* et le numéro 6 est particulièrement intéressant sur ce point. Dernier numéro de la revue, il présente un axe commun à plusieurs artistes issus de disciplines ou de tendances esthétiques différentes. Rosemarie Mayer, compagne de Vito Acconci, artiste et poète elle même, publie par exemple de très sobres dessins auprès desquels sont indiqués ces trois mots « shape / line / boundary ». L'extrême simplicité est pourtant révélatrice du jeu essentiel entre artistes et poètes sur le rapport de l'espace aux mots et aux signes. Les formes ovoïdes dessinées sur la page désignent-elles un espace donné, une forme indépendante, ou un contour désignant deux espaces, intérieur et extérieur ? A la page suivante, Douglas Huebler présente une page vierge où une seule phrase vient prendre place :

En dessous de cette zone se situe un quantité indéterminée d'espace tridimensionnel.[83]

---

81 J-M. Poinsot poursuit en développant ce rapport des artistes au marché qui s'exprime non seulement dans les revendications énoncées par l'Art Workers Coalition mais aussi dans les pratiques elles-mêmes : « Cette dialectique intérieur-extérieur permet ainsi un renouvellement des signes par l'intégration de nouvelles données au sein des signes établis et exprime une autre revendication des artistes : le droit à produire des oeuvres qui ne soient pas seulement des objets de commerce. Cette mise en cause du marché ne s'inscrit pas à proprement parler dans une optique contestataire, c'est à dire dans le cadre d'une critique en règle d'une économie de marché. Elle s'insurge contre la réduction de tout le travail de l'artiste à des dimensions, caractéristiques et significations susceptibles de mobilité et d'échange. Ce que désirent les artistes du Land art, c'est pouvoir concevoir un travail qui trouve son sens dans un temps et un lieu donné. » *Sculpture / Nature*, catalogue de l'exposition organisée par Jean-Louis Froment et Jean-Marc Poinsot au CAPC de Bordeaux et au Centre Georges Pompidou, musée national d'art moderne, en 1978. Non paginé.

82 Publié entre 1967 et 1969, *0 to 9* est une revue littéraire qui présentait également des travaux d'artistes ou de danseurs. Fortement influencés par l'Ecole de New York de Clark Coolidge ou Kenneth Koch, les deux éditeurs, Vito Acconci et Bernadette Mayer tendaient à publier la nouvelle génération en ouvrant leurs pages à d'autres expérimentations sur le mot et la langue. Art conceptuel, scripts de danse, cartes et schémas trouvaient leur place dans ce qui a pu être à la fois un exemple de l'usage de la page comme espace alternatif et un modèle pour les nombreuses revues qui s'épanouirent à la fin de la décennie suivante.

83 « Located on the above surface is an indeterminate quantity of three dimensional space ». *0 to 9*, n°6, juillet 1969, édité par Vito Acconci et Bernadette Mayer, New York, NY, p. 95.

Puis, Adrian Piper recouvre une double page ainsi : une page vierge et une page ornée d'un rectangle tiré d'une carte de Brooklyn. Sur la page précédente, la légende indique :

> La partie haute de la page suivante représente un espace vide d'une dimension indéfinie. Sur cette surface est centrée une zone mesurant 5,4 x 7 km.[84]

Cette même double page est suivie de deux pages vides indiquant uniquement :

> La partie haute de la page précédente représente un espace vide d'une dimension indéfinie. Sur cette surface est centrée une zone mesurant 5,4 x 7 cm .[85]

Le rapport entre espace et art conceptuel se fait alors de plus en plus évident et met en doute l'idée que le document ne constituerait en effet que la version « récupérable » et « récupérée » de l'œuvre d'art. Or, le numéro 6 de la revue de Vito Acconci correspond également à celui dans lequel furent publiés les documents et récits narrant les *Street Works* qui se déroulèrent à Manhattan en 1969. Comme nous le verrons par la suite, les mêmes artistes d'abord présents dans les numéros de *0 to 9* (le numéro 6, mais souvent les numéros précédents également) ont franchi les marges de la page pour explorer l'espace urbain et la matière réelle. Le cheminement semble donc l'inverse de celui qui motiverait un retour du Land art vers l'espace de la galerie. Cette attitude invalide en partie l'idée que l'écrit est le vecteur de l'institutionnalisation et l'on verra, dans la dernière partie de notre propos, comment la page a pu être considérée comme un espace alternatif en soi, autonome.

Ces représentations sur la page ont toutes pour point commun de tracer les contours d'un vide, d'y poser des marges ou de définir un espace clos qui se voudrait pourtant infini. Ne doit-on pas voir dans ce vide l'espace interstitiel entre le dedans et le dehors, entre le lieu de l'œuvre et son signe? Gilles Tiberghien dans *Finis Terrea* développe la comparaison entre certaines cartes de Art & Language et la présence du vide, avec ces anciennes cartes figurant le vide des zones encore inexplorées. L'auteur évoque alors un extrait de Conrad dans *Au Cœur des Ténèbres* :

> Quand j'étais enfant, (confie le personnage imaginé par Conrad), j'avais la passion des cartes. Je restais des heures à considérer l'Amérique du Sud, ou l'Afrique, ou l'Australie - perdu dans toutes les gloires de l'exploration. A cette époque, il y avait pas mal d'espaces blancs sur la terre et quand j'en apercevais un sur la carte qui avait l'air particulièrement attrayant (mais ils ont tous cet air-là!) je posais le doigt dessus et disais : « Quand je serai grand j'irai là ». [86]

---

84 « The top side of the following page represents a void space of undefined dimensions. Over it is centered an area measuring 3 ⅖ x 4 ⅖ miles ». *0 to 9*, n°6, juillet 1969, édité par Vito Acconci et Bernadette Mayer, New York, NY, p. 105.

85 « The top side of the preceding page represents a void space of undefined dimensions. Over it is centered an area measuring 2 ⅛ x 2 ¾ inches ». *0 to 9*, n°6, juillet 1969, édité par Vito Acconci et Bernadette Mayer, New York, NY, p. 109.

86 Joseph Conrad, *Au cœur des ténèbres*, trad. Georges-Jean Aubry et Andre Ruyters, Paris, Gallimard, 1948, p. 89-90. Cité dans Gilles A. Tiberghien, *Finis Terrae, Imaginaires et imaginations cartographiques*, Bayard Culture, Paris, 2007.

L'image du vide, cerné, mis en relief, dans cet extrait, comme dans les cartes et dessins publiés dans *0 to 9*, n'est-elle pas l'image de la frontière, cette frontière américaine sous jacente à toute exploration du territoire américain ? On peut aisément voir une des origines du Land art dans la morphologie même de l'espace américain, et cette présence perpétuelle d'espaces comme vides et infinis. Ces espaces blancs, comme des pages vierges sur le territoire américain sont l'idée même de la *frontier*, non seulement dans la conquête de terres inexplorées, mais aussi, ici, dans le dépassement des frontières du musée, au delà des marges mêmes de l'institution.

Le lien entre frontière physique, réelle, et une *terra incognita* de la création artistique est alors très étroit. C'est là une des caractéristiques essentielles de l'art américain de la seconde moitié des années 1960, au delà des classifications parfois arbitraires entre « art minimal », « art conceptuel », « land art » ou encore « performance art ». Jean-Marc Poinsot évoque ce lien ténu entre le réel et le figuré dans le catalogue de l'exposition *Sculpture / Nature* :

> La courte histoire américaine et la relative mobilité dans l'occupation des sols ruraux et urbains permet encore aux artistes de revendiquer les espaces vides et délaissés. Des escouades de peintres ont de la sorte pris le relais des peintres publicitaires sur les pignons d'immeubles délaissés, des espaces momentanément meurtris par une occupation polluante ou déformante (carrières abandonnées par exemple) ont été convoités pour des interventions artistiques et enfin des lieux marginaux par leur climat envahis par tous ceux qui ne trouvaient pas leur place dans le quadrillage de la colonisation.
>
> L'espace que la société américaine n'est pas à même ou plus à même d'exploiter se trouve ainsi réinventé par les artistes ou occupé par les marginaux d'une société encore très mobile. Aux Etats-Unis, le land art s'impose dans ses velléités d'occupation de certains espaces comme le pendant du phénomène marginal et underground, face à une organisation sociale encore immature dans un territoire non totalement maîtrisé, alors qu'en Europe paysage et société ont atteint un âge avancé et acquis des structures relativement stables[87].

De cette instabilité du paysage et d'une possible frontière mouvante est assurément né le Land art. Mais pas uniquement. Ce que décrit l'auteur correspond également à la réalité new-yorkaise Downtown. Ces espaces délaissés, déformés, abandonnés, deviennent non seulement les nouveaux territoires de l'art, mais sont la matière même de la création. L'on peut voir pointer ici une première convergence entre deux caractéristiques essentielles des années 1960 à New York : le désir des artistes de sortir du cube blanc, et plus généralement des institutions, et la présence au cœur même de New York d'espaces délaissés, d'un matériau usé et neuf à la fois. La conjonction de ces deux facteurs a été déterminante dans la création des espaces alternatifs, mais il est nécessaire d'observer quels catalyseurs adjacents ou quels phénomènes induits par les événements de la fin des années 1960 ont également contribué à la naissance de ces nouveaux territoires de l'art.

87 *Sculpture / Nature*, catalogue de l'exposition organisée par Jean-Louis Froment et Jean-Marc Poinsot au CAPC de Bordeaux et au Centre Georges Pompidou, musée national d'art moderne, en 1978. Non paginé.

Dans le Land art, comme dans les pratiques des espaces alternatifs, l'usage de la matière implique généralement un travail renouvelant les modèles de création de la sculpture. Les matières seraient presque des matières traditionnelles (la terre, le bois, le métal, etc) si elles n'étaient considérées dans leur masse et leur forme plus que dans leurs propriétés tactiles ou ductiles. Le travail de la matière prend une autre dimension et se rapproche justement des conceptions évoquées par les « travailleurs de l'art » en 1969. Avant la création de l'Art Workers Coalition, un groupe d'artistes (dont les membres du Guerrilla Art Action Group) s'étaient institués comme le « Destruction Art Group ». Construction et déconstruction : l'art prend les traits d'un vaste chantier où le port du casque serait obligatoire. Gordon Matta-Clark au « 112 Greene Street » lorsqu'il creuse un trou entre les étages pour y planter un arbre, ensuite recouvert de peinture, où lorsqu'il découpe un vide en forme de cône dans un immeuble parisien près du futur Centre Beaubourg, est ce travailleur de l'art et de la matière urbaine décrit par les membres de l'Art Workers Coalition quelques années auparavant.

Nous reviendrons en détail sur la pratique de Matta-Clark au 112 Greene Street et sur ce rapport esthétique au sens du travail de la matière et du lieu. Or, dans cette obsession de l'alternative au musée et à la galerie, l'usage de l'espace urbain et des terres vacantes, se combine à l'usage essentiel de la page comme espace alternatif. Celle-ci sera au cœur de notre propos dans la dernière partie. Plus que la page, la carte est ce qui semble être le point de contact entre de nouvelles pratiques. Comme l'évoque Gilles Tiberghien, la carte est l'image même du « potentiel », de la *terra incognita* et de l'exploration possible. Robert Smithson dans « Mapscapes or Cartographic Sites » énonce ainsi cette fascination des artistes pour la carte comme inspiration, comme support, ou comme medium:

> Du *Theatrum Orbis Terrarum* d'Ortelius (1570) aux cartes de peinture agglomérée par Jasper Johns, la carte a exercé une fascination dans l'esprit des artistes. Une cartographie d'espaces inhabitables semble se développer – complétez avec des faux diagrammes, des systèmes abstraits de grilles réalisées en pierre ou au ruban adhésif (Carl Andre et Sol LeWitt), et des cartes photographiques « électroniques » en mosaïque faites par la NASA. Les espaces d'exposition se transforment en collections de parallèles et de méridiens. Andre, au printemps 1967 à la Dwan Gallery en Californie a recouvert un sol entier avec une « carte » sur laquelle les visiteurs pouvaient marcher – des « îles » rectangulaires englouties étaient disposées en ordre régulier. Les cartes deviennent gigantesques, de lourds quadrilatères, dont les limites topographiques sont les emblèmes de la perpétuité, des grilles interminables aux coordonnées sans Equateurs ni zones tropicales. [88]

Smithson poursuit alors sur la célèbre carte de Lewis Caroll tirée de *The Hunting of the Snark*. Une carte du vide qui là encore semble être une passerelle discrète entre les disciplines. Par ces phrases, le sculpteur atteste de la relation étroite entre Land art, art conceptuel et sculpture minimale et ouvre le champ d'une critique qui déconstruirait les classifications pour y voir fils et trames communs. S'il est en effet difficile de parler de Land

88 « From Theatrum Orbis Terrarum of Ortelius (1570) to the "paint" - clogged maps of Jasper Johns, the map has exercised a fascination over the minds of artists. A cartography of uninhabitable places seems to be developing - complete with decoy diagrams, abstract grid systems made of stone and tape (Carl Andre and Sol LeWitt), and electronic "mosaic" photomaps from NASA. Gallery floors are being turned into collections of parallels and meridians. Andre in the Spring of '67 at Dwan Gallery in California covered an entire floor with a "map" that people walked on - rectangular sunken "islands" were arranged in a regular order. Maps are becoming immense, heavy quadrangles, topographic limits that are emblems of perpetuity, interminable grid coordinates without equators and Tropic Zones ». Robert Smithson, *The Collected Writings*. Edité par Jack Flam. University of California Press, 1996, p. 92.

art pour la sculpture pratiquée dans et hors les murs des espaces alternatifs, l'on verra comment celui-ci eut un impact décisif sur la formation de certains artistes au début des années 1970. Les mêmes artistes se trouvent à modeler le paysage comme la matière urbaine. Gordon Matta-Clark participa par exemple, en tant qu'étudiant en architecture, à la mise en place de l'exposition *Earth Art* en février 1969 à l'université de Cornell. Alice Aycock ou encore Suzanne Harris, très présentes au sein des espaces alternatifs, développèrent des pratiques dans la ville / hors de la ville avec un même rapport à la matière et à cette frontière des terres vaines, à explorer.

Or, si l'on a vu combien les cartes et l'espace de la page pouvaient évoquer une relation entre poésie, art conceptuel, land art et art minimal, il est important de noter que le numéro essentiel de *0 to 9*, le numéro 6, et dernier, est également celui qui marque le passage des poètes vers l'espace urbain. Le numéro possède en effet un supplément détaillant les différents *Street Works* qui prirent place dans les rues de Downtown en 1969. A la confluence entre happenings, land art, poésie et art conceptuel, ces *Street Works* se placent hors des définitions et sont assurément un des moments clé de l'année 1969, année charnière, année même de l'émergence des espaces alternatifs

De la page à la rue : « Street Works »

Entre mars et octobre 1969, se déroulent à New York quatre manifestations qui ont marqué la génération d'artistes, poètes et *performers* du début des années 1970. Intitulés « Street Works », ils furent inaugurés par une première édition en mars, suivie d'une seconde en avril, et enfin de deux autres occurrences en mai et octobre. La dernière apparition des *Street Works* pour l'année 1969 : *Street Works IV* s'est déroulée sous le patronage de l'Architectural League de New York qui a sélectionné les participants. En quelques mois, ce qui était une manifestation quasi spontanée, et ouverte à tous, était devenue un événement institutionnalisé alors même que l'une des origines du projet correspondait à une volonté de se situer « hors champ », à la marge des galeries commerciales, des musées et des institutions.

Initié par John Perreault, critique au *Village Voice* de 1966 à 1974, puis éditeur au *SoHo News* de 1975 à 1983, le premier *Street Works* a d'abord rassemblé poètes, musiciens, critiques, dans une série de performances, activités et réalisations qui se sont déroulées au cœur de Manhattan, exactement entre la 5ème et la 6ème avenue, et entre la 42ème et la 52ème rues. Comme de nombreux critiques du *Village Voice*, John Perreault pratiquait une activité artistique, et publiait régulièrement dans la revue littéraire de Vito Acconci : *0 to 9*. Critique de toute la scène minimale et des débuts du Earth Art, il se distingua également par son engagement dans les mouvements d'artistes contre la guerre du Vietnam, pour les droits civiques ainsi que pour une reconnaissance des droits des artistes. Membre fondateur de l'Art Workers Coalition, il a participé activement aux mouvements de grèves d'artistes en 1969. Les liens entre la création des *Street Works* et les mouvements d'artistes ne sont pas anodins puisque, comme on le verra, il y a là non seulement l'affirmation d'une nouvelle prise en charge, par l'artiste, de ses propres moyens de visibilité et d'exposition, mais aussi une nouvelle relation tissée avec la réalité, le

quotidien, et le monde extérieur. La rue est ce dehors qui fait scène, lieu d'expression, à la fois politique et artistique, alors même que la distinction entre les deux champs se trouble.

Le 15 mars 1969, durant 24 heures, une vingtaine d'artistes se réunit donc autour de John Perreault, Marjorie Strider et Hannah Weiner qui organisent le premier *Street Works*. Si l'on retrouve régulièrement le terme « organiser », on préférera celui d' « initier », plus approprié aux modes opératoires de l'époque. Les artistes et amis invités à participer sont les suivants: Vito Acconci, Arakawa, Gregory Battcock, Scott Burton, James Lee Byars, Rosemarie Castoro, Eduardo Costa, Bill Creston, John Giorno, Stephen Kaltenbach, Les Levine, Lucy Lippard, Bernadette Mayer, Meredith Monk, Ben Patterson, Mr. T, et Anne Waldman. La plupart avaient déjà publié dans la revue de Vito Acconci et Bernadette Mayer, *0 to 9*, et le numéro 6 de la revue présente un supplément détaillant quelques activités des trois *Street Works*, en mars, avril et mai. Or, il est particulièrement frappant de voir que si beaucoup de ces artistes étaient poètes, avaient une production écrite, littéraire, non négligeable, leur transition vers la rue correspond exactement au dernier numéro de *0 to 9*. Le passage de la page à la rue ne s'est pas fait de manière abrupte puisque toute activité sur la chaussée et les trottoirs avait sa transcription écrite : script, récit, notes, cartes, dessins. Préparer ou documenter les activités des *Street Works* n'était pas une pratique éloignée des pratiques littéraires des artistes impliqués. Formes et jeux de langage se retrouvaient de part et d'autre de manières similaires.

Dans la préface à la publication des fac-similés de l'intégrale de *0 to 9*, Vito Acconci évoque le dernier numéro de la revue et le passage de la page aux *Street Works* :

> 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 glisser sous mes pieds ; je glissais (mais je ne sautais pas) d'un champ à l'autre. Pourquoi ce numéro était-il le dernier ? Etait-ce un échec de réaliser ce que le titre semblait promettre, accepter que nous n'irions pas jusqu'au numéro 9 (ou numéro 10) ? Ou bien était-ce un acte de défiance, un refus d'atteindre la fin ; ou d'admettre une fin, était-ce un changement de cœur ou un changement des temps ? Bernadette n'avait plus besoin de *0 to 9*, elle avait plein d'autres magazines où publier, même l'Ecole de New York la prit avec elle, elle la revigora ; 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 était le dernier puisque *0 to 9* avait atteint la rue, il ne pouvait revenir sur la page et jouer du livre. [89]

89 « *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. Why was this issue the last issue? Was it a failure to live up what the title seemed to promise, an admission that we couldn't get to issue Number 9 (or Number 10)? Or was it an act of defiance, a refusal to reach the end; or to admit an end, was it a change of heart, or a change of times? Bernadette didn't need 0 to 9 anymore, she had plenty of other magazines to be in, even the New York School took her in, she reinvigorated it; 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. » *0 to 9, The Complete Magazine: 1967-1969*, edited by Vito Acconci & Bernadette Mayer, Ugly Duckling Press, Lost Literature Series, Brooklyn, New York. 2006, p. 11.

Comme souvent, le discours de Vito Acconci sur ses œuvres et plus particulièrement sur ses passages multiples et progressifs d'un champ à l'autre, d'une « discipline » à une autre, est ambigu et joue des évidences. Contrairement à ce qu'il évoque, il est bien sûr présent dans le Numéro 6 de la revue, parue en juin 1969, un mois après le troisième *Street Works*, comme la plupart des artistes qui, eux aussi, passèrent de la page à la rue. Entre un script de Steve Paxton et une proposition de performance de Bernard Venet, Vito Acconci développe, sur dix pages, un jeu de langage[90] autour du thésaurus qui a assurément été à la fois un outil, une source d'inspiration, un médium et un compagnon durant toute la carrière de l'artiste. 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. On pense bien évidemment ici aux écrits de Robert Smithson, avec lesquels Acconci était vraisemblablement familier.

En mars 1968, Robert Smithson publie, dans *Art International*, un célèbre texte intitulé: « A Museum of Language in the vicinity of art ». Il y élabore un rapport subtil entre espace et langage. L'introduction de l'article influença assurément bon nombre d'artistes de la génération, ou du moins, ne fit que confirmer la direction prise par beaucoup de jeunes artistes épris des nouvelles tendances conceptuelles de l'art américain.

> Dans les illusoires tours de Babel du langage, il se pourrait que l'artiste avance spécifiquement pour se perdre, pour s'enivrer de syntaxes étourdissantes, recherchant de bizarres intersections de sens, d'étranges corridors d'histoire, des échos inattendus, des humeurs inconnues ou des vides de savoir... mais cette quête est risquée, pleine de fictions sans fond et d'architectures sans fin et de contre-architectures … à la fin, s'il y a une fin, peut-être des résonances insignifiantes. Ce qui suit est une structure miroir faite de grands et de petits ordres, de reflets, de critiques habitants de Laputa, et de dangereux escaliers de mots, un branlant édifice de fictions suspendues au dessus d'arrangements syntaxiques inversés … de cohérences qui se dissipent dans des quasi-exactitudes et dans des principes sublunaires et translunaires. [91]

Cette dérive à travers le langage, décrite par Robert Smithson, s'accorde non seulement parfaitement avec la pratique poétique de Vito Acconci (et d'autres poètes et artistes comme par exemple Aram Saroyan ou Adrian Piper) mais également à ce que Vito Acconci appela ses premières « activités [activity] » dont une célèbre réalisée lors du deuxième *Street Works* en avril 1969.

Tout comme le thésaurus et ses flèches, vecteurs, indicateurs directionnels et jeux d'échos, l'espace urbain offre des chemins, des contraintes, des intersections, des vecteurs et facteurs de déviation, qui guident

90 « CONTACTS / CONTEXTS (FRAME OF REFERENCE): ten pages of reading Roget's Thesaurus (New York: St. Martin's pRESS, 1965) ». *0 to 9,* n° 6, p. 17-26.

91 « In the illusory babels of language, an artist might advance specifically to get lost, and to intoxicate himself in dizzying syntaxes, seeking odd intersections of meaning, strange corridors of history, unexpected echoes, unknown humors or voids of knowledge … but this quest is risky, full of bottomless fictions and endless architectures and counter-architectures … at the end, if there is an end, perhaps only meaningless reverberations. The following is a mirror structure built of macro and micro orders, reflections, critical Laputans, and dangerous stairways of words, a shaky edifice of fictions that hangs over inverse syntactical arrangements… coherences that vanish into quasiexactitudes and sublunary and translunary principles. » Robert Smithson, *The Collected Writings*. Edited by Jack Flam, University of California Press, 1996. p. 78. L'article de Smithson est également une critique du langage des artistes et critiques qui ne fait que voiler la réalité des œuvres et qui construirait un musée tautologique basé sur les méandres d'une syntaxe et d'un vocabulaire opaques.

l'artiste dans les rues d'un quartier. Ainsi, dans *Following Piece*, Acconci développe une « situation[92] » et une somme d'actions à réaliser selon des facteurs listés dans un script reproduit *a posteriori* dans le supplément au Numéro 6 de *0 to 9*. Durant un mois, Acconci s'égare chaque jour dans les rues de New York, suivant un passant, un inconnu, jusqu'à ce que celui-ci entre dans un espace privé. De ses errances, l'artiste tire tous les jours, durant le mois suivant, un récit, une lettre détaillant chaque journée passée à suivre un individu.[93] Les autres *Street Works* de Acconci présentent des caractères similaires : suivre un individu, réel ou imaginé, créer des contraintes selon l'espace, ou selon les personnages qui déambulent dans cet espace, jouer des objets de l'environnement urbain, les désigner, leur apposer des mots et chercher des définitions. Acconci transpose ainsi dans la rue un concept qu'il avait largement développé dans un rapport du langage à la page comme espace visuel. Le langage porteur de sens se dissimule sous le langage comme dessin, structure de courbes, lignes et dont, comme l'indique Robert Smithson, les conglomérats de lettres et de mots forment des étages, des pièces, des rues.

On pourrait ici voir un affleurement de considérations typographiques et étymologiques. L'espace formé par la coïncidence de plusieurs espaces alignés verticalement dans une page typographié, traçant une ligne, colonne ou diagonale, entre les mots, n'est-il pas appelé une « rue » ? Le terme « page » n'est-il pas issu d'un terme géographique ou agricole? Emprunté au latin « pagina » qui signifie « vigne plantée en rectangle » ou « treille », le terme est ensuite employé au sens figuré pour désigner une « colonne d'écriture » d'où, par métonymie, un « feuillet ». « Pagare » définit l'acte de planter, ficher en terre (notamment planter une vigne), mais aussi délimiter. C'est justement sur ces jeux de typographie, d'organisation du sens et de l'espace que Vito Acconci s'amuse au moment où il « glisse » de la page vers la rue. Il affirme lui-même la similitude des pratiques entre la dérive dans le thésaurus et ses errances urbaines. Le thésaurus « allows to wander »[94], il autorise à l'errance, entre flânerie et dérive, tout comme certains outils de ponctuation évoquent la pause d'une intersection, d'un carrefour, ou encore l'impasse et la déviation.

Les derniers travaux poétiques de Vito Acconci se déploient autour de ce qu'il appelle des « expansions » de poèmes et on peut s'arrêter ici sur ce qu'il désigna comme sa *Performance of Ezra Pound's*

---

92 Le terme de « situation » appartient à cette série de mots constituant chez Acconci une réserve d'outils, de vocabulaire et de modèles. Utilisé très fréquemment, le mot « situation » est sans doute celui auquel il accorde le plus d'importance avec celui d' « activité », quand la majorité de ses premiers travaux consistent en la création de « situations » et ce en grande partie grâce à l'influence des théories de Goffman.

93 Le texte développant les conditions de l'activité est le suivant :

« Each day I pick out a different person, at random, in the street, any location : I follow that person as long as I can, until he/ she goes off into a private place – home, office, etc.

A following episode might last two or three minutes (a person gets into a car, I can't grab a taxi in time, I can't follow) ; a following episode might last seven or eight hours (a person goes to a restaurant, a person continues his/her evening by going to a movie…)

The next month there's a follow-up to 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 occured on that day, one month before. A month after that, there's a follow-up to the follow-up : each day a lette ris sent to a different person, outside the country – each letter notates the letter sent on that day, one month before, each letter describes the following episode that occured on that day, two months before. »

Description par Vito Acconci, publiée dans *Vito Acconci, A Retrospective, 1969-1980* : exposition organisée par Judith Rossi Kirschner au Musée d'art contemporain de Chicago du 21 mars au 18 mais 1980, Chicago : The Museum, 1980.

94 « Thesaurus was really important for me. It is different from a dictionary, it allows you to wander. » Entretien avec l'auteur, 28 avril 2007, Brooklyn, NY.

Alba. A partir du poème *Alba*, Acconci joue sur la performativité du langage et sur l'expansion et les dérivations du poème par l'usage de la parenthèse.

(For example,) As cool (and cooling)
(Furthermore,) as the pale (until paler)
(Well,) wet (, in fact,) leaves
(in a manner of speaking, if you leave it to me)
of (live – no), lily-of-the-valley (They run down
from the hills)
(The reason is that) She lay (there, to the right)
(That is to say,) beside me (, in addition)
(see) (knee) (plea)
(17.) in (18.) the (19.) dawn.
(She was on the lawn of the valley, all in all)

Craig Dworkin[95] analyse de manière détaillée ce poème et montre comment, par l'usage de termes tels que « well », « in fact », « furthermore », etc, Acconci révèle « les qualificatifs et les hésitations qui montrent un processus de construction discursif » et se concentre non pas sur le produit imprimé, fini, mais sur la « performance de la composition rhétorique ». L'interêt de Vito Acconci pour le processus de création et sa mise en évidence se retrouvera d'ailleurs de manière récurrente dans ses activités et performances, le sujet n'étant pas le produit fini mais son élaboration. Si la parenthèse permet la mise au jour de la formation du poème et de sa performativité, la parenthèse est aussi l'instrument de sa mise à flot, de l'inclusion du poème dans un flux continu propre à la parole et non à l'écriture. De plus, la parenthèse est aussi ce qui isole et met en valeur les potentialités de dérivation de la phrase. Toute parenthèse est possibilité de divagation, de chemin ou de « monde parallèle », selon les propres termes de Vito Acconci. Cet usage abondant de techniques de ponctuation, de rupture et de soudure au sein de la phrase, est étroitement lié à ses influences littéraires.

Acconci insiste à de nombreuses reprises sur son intérêt soutenu pour le développement de la phrase chez William Faulkner :

> Les raisons qui me portent à aimer Faulkner sont notamment la façon avec laquelle il ne peut terminer une phrase, son besoin d'enchaîner les propositions subordonnées les unes après les autres, d'ajouter des parenthèses. Il y a toujours une certaine tristesse dans la nécessité de terminer une phrase. [96]

En accumulant propositions et parenthèses Faulkner cherchait à couvrir un sentiment, à suivre les détours et contours d'une pensée. Acconci y ajoute une dimension certainement plus concrète : créer des chemins, des mondes parallèles où l'écrit tiendrait lieu de carte et la parenthèse serait intersection ou déviation.

95 Craig Douglas Dworkin, « Fugitive Signs », *October* 95, Hiver 2001, p. 91-113.
96 « Excerpts from Tapes with Liza Bear », entretien (7-8 octobre 1972) paru dans *Avalanche Magazine*, Automne 1972, p. 70-77.

A cet élargissement du champ de la littérature et de la poésie, à sa dilatation et sa dissémination dans les rues, correspond également un élargissement du champ géographique de l'art. Poètes et artistes ont investi les rues dans un besoin de dépasser non seulement les frontières de la page, mais également celles des musées et des galeries. On pensera par exemple à Rosemarie Castoro, peintre formée au Pratt Institute de Brooklyn, qui, pour le premier *Street Works*, traversa une partie de New York à vélo, aux alentours de minuit, avec un pot de peinture sur le porte-bagages. Un léger trou lui permit de tracer une ligne, parfois des pointillés, sur la chaussée, depuis son studio sur Spring Street jusqu'à la 52ème rue entre la 5ème et la 6ème Avenues, juste une rue au Sud du Musée d'art moderne, à deux pas de la 57ème rue accueillant la plupart des galeries d'art de l'establishment. Outre une certaine volonté de se réapproprier l'espace urbain, d'y laisser une trace, celle d'un passage furtif, et nocturne, on peut voir dans l'activité de Rosemarie Castoro la matérialisation du lien ténu entre Midtown et Downtown, et surtout entre les galeristes et musées au Nord, et les studios d'artistes installés au Sud. L'ambiguïté est forte puisque le lien est tracé, dessiné, mais d'une façon fragile, avec une discontinuité de laquelle émane une certaine timidité.

Entre l'affirmation d'une volontaire distance des artistes avec le monde de l'art (et surtout avec le marché de l'art) et l'évocation d'un souhait latent d'y trouver une reconnaissance, il y a là toute l'ambivalence des ces *Street Works*, et plus largement des mouvements et évènements artistiques alternatifs dès la fin des années 1960, alors même que le premier espace alternatif ouvre ses portes en 1969 (112 Greene Street). L'on reviendra en détail sur cette question de chronologie en montrant comment l'émergence des espaces alternatifs, et leur existence pendant les premières années, correspond non pas à l'émergence de l'« alternative » mais plutôt à sa cristallisation à travers des espaces qui seront par la suite des tremplins vers les musées et galeries dont l'hégémonie était auparavant contestée.

L'« alternative » qui s'épanouira dans les espaces alternatifs existe en effet déjà depuis quelques années en 1969. L'apparition des *Street Works* en 1969, combinée à d'autres évènements, et à un contexte urbain propice, est ce moment charnière qui annonce la création des espaces alternatifs et un retour vers l'espace intérieur, le « dedans », celui de nouveaux espaces d'art.

Il semble en effet essentiel de voir comment ces *Street Works* correspondent à un moment entre deux, entre la colonisation de SoHo par les artistes, l'épanouissement des lofts, l'apparition des premières interventions dans l'espace urbain notamment grâce aux membres Fluxus, et l'émergence des espaces alternatifs dont les expositions, œuvres, et artistes témoigneront d'un intérêt constant pour l'espace du dehors et pour l'intégration de l'espace urbain dans les lieux de l'exposition. De nombreuses activités des *Street Works* attestent de ce jeu entre dedans et dehors cher aux artistes de la décennie.

Arakawa décida par exemple de placer un gigantesque plan de l'intérieur d'une maison sur la façade d'un immeuble, à l'angle entre la 14ème rue et la 5ème avenue, angle particulièrement passant, et dont l'agitation est à mille lieux de l'intimité d'une maison. Rosemarie Castoro, lors des second *Street Works* tentera de

dérouler un tissu et presque d'empaqueter un *block* entier d'immeubles avec un gigantesque rouleau de toile. Stephen Kaltenbach développa également une activité particulièrement intéressante à double titre : non seulement dans le rapport entre l'espace de la rue et l'espace de l'atelier - ou du lieu d'exposition, mais aussi dans ses résonances avec les mouvements de protestation des artistes contre les musées de la ville de New York.

Intitulée *A Guide to a Metropolitan Museum of Art*, l'activité a consisté en la réalisation d'une carte distribuée aux passants sur les lieux des *Street Works* : une carte reprenant les lieux-mêmes de l'activité, les quatre rues entourant un *block* : entre la 13ème et la 14ème rue, entre la 5ème et la 6ème avenues. Sur la carte : un ensemble de numéros disséminés le long des rues, de 1 à 42. Le dessin - très simple, reprenant une forme rectangulaire et une suite de numéros cerclés, rappelle donc sans ambiguïté le parcours d'un musée dans lequel le visiteur déambulerait d'œuvre en œuvre. Sous le plan : la liste des numéros et le cartel correspondant à chaque objet. On peut par exemple y lire :
« 3. Fenêtre. Anonyme. Sans date. Pierre grise et verre ; semi-circulaire. Position : environ 76cm au dessus du trottoir », ou encore : « 7. Scène de rue, vue à travers une fenêtre à deux vitres. Verre, métal, béton ; vêtements et humains aléatoirement »[97]. Le plan répertorie donc les objets, installations, équipements urbains, décorations remarquables, qui abondent sur les quatre portions de rue autour du *block*. Les matériaux sont décrits à la manière de ceux constituant une œuvre d'art, et même la qualité d'un mur (« pan en marbre veiné ») sont annoncés avec soin. La rue est ce nouveau lieu d'exposition ou tout objet peut faire œuvre tant qu'il est désigné (et décrit) comme telle. Les matériaux de la ville ne sont pas uniquement supports et constituants d'œuvres d'art potentielles mais font œuvres en eux-mêmes. C'est finalement le regard de celui qui déambule dans cette « salle » de musée en plein air qui transforme ces éléments en objets d'art. Notons également que l'artiste précise que les numéros 36 à 42 sont laissés au choix du visiteur[98]. S'il y a une certaine ironie dans le rapprochement entre l'activité de Kaltenbach et les plans réels du Metropolitan Museum, il y a surtout une volonté sous-jacente de se jouer de l'hégémonie des grandes institutions culturelles de la ville.

Si de nouvelles pratiques comme le Land art et les *Street works* apparaissent dans les années 1960 comme des tentatives de rupture avec l'espace muséal et les galeries commerciales, il ne faudrait pas douter de l'adaptabilité fantastique des galeries dans la présentation de ces nouvelles formes. Un arpentage des nouveaux territoires de l'art nécessite un détours par les galeries commerciales et l'establishment justement repoussé par les artistes qui ne refuseront cependant que très rarement d'y exposer.

Territoires privés, territoires publics : des galeries de SoHo au financement public de l'alternative

Galeries

97 « 3. Window. Anon. Undated. Grey stone & glass; semi-circular. Location: approx. 30' above sidewalk » ou encore « 7. Street scene view through 2 plate-glass window. Glass, metal, concrete; occasional cloth and human beings » Plan reproduit dans le supplément au n°6 de *0 to 9*, juillet 1969.

98 « 36 through 42 to be created by you ». Ibid.

Comme on a pu le voir précédemment, les immeubles de SoHo offraient des espaces de création et d'exposition propices pour la nouvelle génération d'artistes, alors même que le Land art et le *process art* émergent au milieu des années 1960. Dès 1968, Paula Cooper ouvre la première galerie dans SoHo, sur Prince Street, après avoir travaillé depuis 1966 comme directrice d'une galerie jusque là tenue par une dizaine d'artistes, en coop : Park Place. Possédant auparavant une galerie Uptown, elle avait offert à Walter de Maria sa première exposition personnelle. Les grands espaces de la galerie Paula Cooper dans SoHo, et de celles qui suivirent très rapidement après, correspondaient au terrain idéal pour exposer les grands formats et les nouvelles pratiques d'alors. Dans le même état d'esprit que Park Place, la galerie de Paula Cooper, sur Prince Street, puis sur Wooster Street, était ouverte à la danse, aux lectures de poésie, aux performances, ou encore au cinéma expérimental.

Dès 1969, c'est Ivan Karp qui ouvre O.K. Harris : ce qu'un guide de 1979 appelle le « Texas de SoHo »[99]. De famille lituanienne, du Bronx à Flatbush, Brooklyn, Ivan Karp fut un des artisans de SoHo.

> Comment Karp est passé d'une vie à jouer Ringolevio dans la rue à celle de visites d'ateliers d'artistes de l'avant-garde, est une histoire qui en comporte bien d'autres, celles de quand il a laissé tomber le lycée pour s'enrôler dans l'armée, de quand il a voyagé à travers l'Europe, de quand il a erré sans but pendant environ dix ans. Mais pour faire court, Karp est passé du *Village Voice*, comme premier critique d'art, en 1955 à la galerie de Léo Castelli ouverte depuis un an en 1959. [100]

Une histoire new-yorkaise, comme celle de nombreux artistes. Son expérience chez Castelli qui exposa notamment très tôt Jasper Johns et Robert Rauschenberg, le guida vers une certaine admiration pour le Pop Art puis l'hyperréalisme. Duane Hanson eut par exemple sa première exposition chez Karp. Mais pourquoi avoir nommé la galerie « O.K. Harris » ?

> Pour moi, j'avais décidé qu'une galerie devait porter le nom de quelqu'un, parce qu'on peut ainsi reporter toute la critique sur cette personne là. 'Je suis simplement l'assistant, le manager, le directeur, mais en réalité les décisions finales sont prises par M. Harris'. J'ai donc utilisé ce nom là parce qu'il avait une certaine présence, celle du type originaire du Mississippi, joueur invétéré, vif, plein de verve et d'entrain. On a un portrait dans mon bureau, un homme barbu sous lequel est inscrit : Oscar Klondike Harris, 1789-1969. On le porte toujours responsable de choses et d'autres. [101]

---

99 Anderson & Archer's SoHo. *The essential guide to Art and Life in Lower Manhattan*. Art in America - Simon and Schuster, New York, New York. 1979, p. 38.

100 « How Karp moved from the life of playing ring-a-levio in the street to visiting vanguard artists' studios involves many other tales of quitting high scholl to enlist in the army, traveling in Europe, and wandering aimlessly for about ten years. But to make a long story short, Karp went from being the first art critics of the Village Voice in 1955 to joining the year-old Leo Castelli gallery in 1959 ». *Jews of Brooklyn*, Edited by Ilana Abramovitch & Sean Galvin, Brandeis University Press, Hanover, NH., 2002, p. 174

101« For myself, I decided a gallery should bear the name of a person, because then you can blame everything you do on that person. 'I am only the caretaker, the manager, the director, but basically the final decisions are made by Mr. Harris.' So I used the name because it had a kind of presence, a fast talking, energetic, lively Mississippi gambler type of character. We have a portrait in my office of a bearded man and it says Oscar Klondike Harris, 1789 - 1969. We still blame things on him ». *Jews of Brooklyn*, Edited by Ilana Abramovitch & Sean Galvin, Brandeis University Press, Hanover, NH. 2002, p. 175.

Plus qu'une galerie, O.K. Harris a été un lieu de rassemblement, notamment durant les années 1970, un espace incontournable de l'avant-garde Pop de SoHo. Le « SoHo's unofficial townhall [102]», la mairie officieuse de SoHo, selon le guide de Anderson & Archer. C'est également l'image même de la transformation de SoHo en territoire incontournable pour le marché de l'art. Espace commercial, la galerie travailla cependant en lien étroit avec les espaces alternatifs du quartier, les galeries co-op et toute la communauté de Downtown.

Ce lien étroit entre galeries et espaces alternatifs se retrouve de manière particulièrement flagrante chez Holly Solomon. Holly et Horace Solomon ont été de grands collectionneurs et philanthropes qui à la fin des années 1960 ouvrent 98 Greene Street, que certains considèrent comme le premier espace alternatif. Sorte de forum, ouvert à la poésie, au théâtre, à la performance, l'espace de Holly Solomon fut assurément un catalyseur dans l'émergence de l'alternative. Le loft de 98 Greene Street resta ouvert jusqu'à ce que sa propriétaire décide de devenir galeriste à son tour en 1973. La galerie resta fidèle à l'esthétique du 98 Greene Street, et installations et performances constituaient l'essentiel de la création exposée alors.

Si 1973 n'a pas été le moment idéal économiquement pour l'ouverture d'une galerie, c'est surtout après 1975-1976 que la majorité des galeries ouvrent leurs portes. Les quelques pionniers sont bien installés et avaient souvent déjà un pied dans la communauté. Richard Bellamy qui ouvrit sa galerie aux frontières de Downtown en 1971, avait déjà fondé la Green Gallery, le lieu de l'avant garde entre 1959 et 1965, sur la 57ème rue. Segal, Oldenburg, Dine et d'autres y avaient leurs expositions régulièrement, et les artistes de la génération suivante, s'ils n'y travaillèrent pas, comme Joan Jonas par exemple, y trouvèrent cependant une inspiration essentielle. Le glissement des galeries de Midtown vers Downtown ne correspondit pas à un changement de communauté, mais plutôt à une expansion géographique de la communauté de Midtown et à sa fusion progressive avec les nouvelles communautés de SoHo et Downtown. Le point de contact se situe donc durant l'année 1968, et se confirme certainement en 1969. Happenings, installations, performances, pratiques interdisciplinaires, prolifèrent alors dans les lofts, dans quelques galeries et dans l'espace public. C'est également au même moment que se met en place un système de financement fédéral des arts, mis en marche depuis quelques années.

La naissance du National Endowment for the Arts et les soutiens à l'alternative

"America has not always been kind to its artists and scholars. Somehow the scientists always seem to get the penthouse while the arts and humanities get the basement"[103].

L.B. Johnson

Si les années 1960 sont, pour les artistes, l'histoire des luttes pour leur reconnaissance et contre les pratiques des musées, des galeries, contre les politiques du gouvernement et notamment contre sa politique

102 Anderson & Archer's SoHo. *The essential guide to Art and Life in Lower Manhattan*. Art in America - Simon and Schuster, New York, New York. 1979, p. 39.

103 Lyndon B. Johnson lors de la signature officielle de la loi créant la National Foundation on the Arts and the Humanities. Archives de l'Artists Tenants Association, Archives de l'art américain, Smithsonian Institution, Washington D.C..

étrangère, elles correspondent également à la naissance de l'« action culturelle » à l'américaine. Durant la campagne électorale de 1960, avant l'arrivée en janvier 1961 de Kennedy à la Maison Blanche, les démocrates mettent en valeur la nécessité d'une politique culturelle de l'Etat américain. Evoquée brièvement dans le discours inaugural du président, la politique culturelle fait partie intégrante de son programme de « Nouvelle Frontière ». Frédéric Martel dans son ouvrage qui retrace très bien l'émergence de la culture d'Etat aux Etats-Unis, *De la culture en Amérique*[104], évoque les raisons essentielles qui ont conduit Kennedy à mettre en place le soutien des arts : la situation internationale et les dangers de l'URSS, autoproclamée patrie des intellectuels et des artistes, sont au cœur du problème. La défense de la création aux Etats-Unis est une nécessité contre l'arme de propagande soviétique. Pourtant, l'art n'est en aucun cas conçu comme un support de propagande, comme une forme engagée. On sait combien l'Ecole de New York fut pourtant un vecteur de l'expansion de l'influence américaine dans le monde, en pleine guerre froide, alors même que l'art de l'Ecole de New York n'était pas un art directement engagé. C'est justement contre cette réappropriation et le non engagement des artistes que les générations suivantes de la fin des années 1960 se battront à travers les activités de l'Art Workers Coalition notamment.

Le discours de Kennedy à Amherst College, en hommage au poète Robert Frost, évoque justement cette ambiguïté du non engagement des artistes :

> Le nom de Robert Frost est gravé aujourd'hui dans le granit de notre temps et de l'Amérique. Il fut autant un artiste qu'un Américain. Une nation se révèle à la fois par les hommes qu'elle produit, mais aussi par les hommes qu'elle honore, par ceux dont elle se souvient… L'artiste, aussi fidèle à sa vision personnelle de la réalité qu'il puisse être, devient en dernier recours le témoin de la pensée individuelle et de la sensibilité contre une société abusive ou inquisitrice ou contre les Etats trop empressés. Je vois peu de choses plus importantes pour l'avenir de notre pays et de notre civilisation que la pleine reconnaissance de la place de l'artiste. Pour que l'art nourrisse les racines de notre culture, la société doit laisser l'artiste libre de suivre pleinement sa vision, où que celle-ci le conduise. On ne doit jamais oublier que l'art n'est pas une forme de propagande : il est une forme de vérité… Dans une société libre, l'art n'est pas une arme et il ne doit pas appartenir à la sphère polémique ou à l'idéologie. Les artistes ne sont en rien les ingénieurs de l'esprit. Cela peut être différent ailleurs. Mais dans une société démocratique, le plus grand devoir d'un artiste, d'un écrivain, d'un compositeur, est de rester lui même… En servant sa vision de la vérité, un artiste sert sa nation… je crois en une Amérique qui récompensera les réussites dans les arts, comme nous récompensons celles dans les affaires ou la politique. Je crois en une Amérique qui étendra constamment les possibilités culturelles à tous ses citoyens. Et je crois en une Amérique qui inspirera le respect au monde entier; pas seulement par sa force, mais aussi par sa civilisation.[105]

Outre la référence explicite aux « ingénieurs de l'âme » soviétiques, Kennedy exprime ici l'importance de la vitalité d'une politique culturelle qui soutiendrait la création cependant dénouée de tout contenu politique. Tout

104 Frédéric Martel, *De la culture en Amérique*, Gallimard, Paris, 2006.

105 « Remarks at Amherst College Upon Receiving an Honorary Degree », 26 octobre 1963. Cité dans Frédéric Martel, *De la culture en Amérique*, Gallimard, Paris, 2006, p. 33.

le caractère équivoque du soutien public aux arts pendant les années 1970, jusqu'aux « Culture Wars », est présent dans ce discours. Dès 1961, le conseiller de Kennedy, Arthur Schlesinger, organise des réunions à la Maison Blanche, créant un groupe informel de ministres et de conseillers baptisés « The Cultural Offensive » : l'offensive culturelle. Les termes de « politique culturelle » apparaissent alors dans des notes de Schlesinger à Kennedy. Pourtant, Eisenhower avait déjà proposé dans ses dernières années de gouvernement, l'instauration d'un « Federal Advisory Council on the Arts », un comité consultatif pour les Arts .

Pourtant, la création de ce type de groupement ne séduisit pas les institutions culturelles. Si de nombreux artistes félicitèrent Kennedy d'une telle initiative, beaucoup voulurent y voir l'invasion de l'Etat dans territoire jusque là libre et indépendant. L'on craint pour la liberté de création des artistes. La mise en place du comité posait donc problème et ne put avoir lieu avant la visite du président à Dallas. C'est seulement sous Johnson que l'idée d'un comité des arts sera concrétisée, avec l'instauration du National Endowment for the Arts.

En 1964, quand Johnson arrive au pouvoir, les arts quittent lentement les territoires de l'élite. Le Off-Broadway bat son plein, des espaces, comme la Judson Church, commencent à être connus et reconnus, notamment pour ses performances de danse, et comme nouveau territoire de l'avant-garde. Mais la situation des arts vivants est pourtant ressentie comme une situation de crise. Dans leur livre *Performing Arts : the Economic Dilemma*[106], Baumol et Bowen affirment ainsi : « Dans le spectacle vivant, la crise est semble-t-il un mode de vie chronique »[107]. A la situation économique difficile des arts vivants notamment s'ajoute la croissante syndicalisation des artistes et le poids des lobbies culturels de plus en plus structurés au milieu des années 1960. Il y a là au moins deux vecteurs essentiels qui permettront au National Endowment for the Arts de trouver sa place dans le système.

La loi instaurant le National Council on the Arts est votée sans heurts en 1964. Les difficultés sont plus importantes pour la fondation qui devrait accorder bourses et financements aux artistes, aux institutions, aux espaces à but non lucratif et à un ensemble de lieux, acteurs, qui entrent dans une définition des arts alors très élargie. Si la loi passe au Sénat, son arrivée à la Chambre des représentants rappelle le sempiternel débat américain opposant l'Amérique, l'élite de la côté Est et la bohème new-yorkaise qu'évoquait alors Johnson, et le reste des Etats Unis (et plus particulièrement le Middle West). C'est justement pour s'attirer les faveurs de

106 William J. Baumol et William G. Bowen, *Performing Arts - The Economic Dilemma : A Study of Problems Common to Theater, Opera, Music and Dance*, Ashgate Publishing, 1993.

107 Cité dans Frédéric Martel, *De la culture en Amérique*, Gallimard, Paris, 2006, p. 64. De même, un autre rapport, financé par le Rockefeller Brother Funds et intitulé « The Performing Arts: Problems and Prospects », présente une situation identique, tout en révélant un mode d'analyse problématique. Le rapport ne possède en effet aucun avis, aucun conseiller émanant du milieu de la danse alors qu'il s'agit de l'un des trois arts examinés par le rapport. A cela s'ajoute un point essentiel, dévoilant assurément les ambitions politiques d'un projet de soutien aux arts, et souligné par Stanley Kauffman dans *Commentary* : « The members report that they "encountered considerable difficulty in obtaining adequate information. Our experience confirms our judgment that among the key problems of the performing arts in America today are the lack of sufficient data and a central source of information." One might not have thought of these as "key" problems. This approach to the performing arts renders their problems analagous (as the panel boasts) to such matters as foreign policy and military preparedness, which have already been treated by this Foundation. But the fact that the arts are being put in that analagous relation by a group of eminent Americans is of extraordinary social importance ; and it prepares us, in a negative sense, for the net effect of the report ». Stanley Kauffmann, « Notes on Subsidizing the Arts », *Commentary*, August 1965. N°2. Volume 40. Archives de l'Artists Tenants Association, Archives de l'art américain, Smithsonian Institution, Washington D.C..

l'intelligentsia new-yorkaise que Johnson tenait particulièrement à l'instauration d'une politique culturelle, contre les accusations qui faisaient de lui un « redneck » bien peu enclin à s'intéresser aux arts. Cela n'empêche pas de réveiller certains tabous qui seront particulièrement vivaces tout au long des années 1970 et principalement au milieu des années 1980.

Le *New York Times*, en date du 11 mars 1965, présente le projet de la National Foundation on the Arts and the Humanities comme suit :

> Washington, 10 mars : le Président Johnson a aujourd'hui demandé une aide fédérale au Congrès afin de stimuler et d'encourager le théâtre, la peinture, la musique, la littérature, l'histoire et d'autres activités culturelles aux Etats-Unis.
> La législation proposée, qui possède déjà un fort soutien au Sénat et à la Chambre des Représentants, établirait une Fondation National pour les Arts et les Humanités. Il y aurait là un étroit parallèle avec la Fondation Nationale pour les Sciences fondée il y a quinze ans pour soutenir la recherche fondamentale en sciences naturelles.
> Si la loi était votée, cela briserait de vieux tabous contre le mécénat des arts.
> Pour la première fois depuis le New Deal le Gouvernement fédéral fournirait une aide directe aux artistes.
> Pour la première année, l'année fiscale 1966, la loi autoriserait le paiement de 10 millions de dollars en bourses et en prêts à des groupes ou à des individus, en plus de fonds fédéraux permettant de se joindre à des contributions privées.[108]

La référence au New Deal de Roosevelt est évidente et récurrente. Mais, comme nous avons pu l'évoquer précédemment, alors même que les artistes se réfèrent également à cette période dans leur engagement public et politique, il ne s'agit pas de faire un art public, politique, pour les masses. Si la tradition du « mural », de la peinture murale, est certes reprise à la fin des années 1960 et pendant les années 1970, les artistes n'aspirent certainement pas à revenir à des modèles d'expression enfermés dans un carcan idéologique. Pour une majorité d'artistes des années 1960, les formes, et non les sujets, peuvent avoir une implication politique. Pourtant, comment ne pas y voir ici la répétition du modèle de l'Ecole de New York dont l'impact international a pu être utilisé à des fins gouvernementales ? En opposition, on pensera par exemple à l'art de Rudolf Baranik, May Stevens, Léon Golub, Nancy Spero, dont les œuvres aux sujets violents et explicites engagèrent toujours un rapport conflictuel à l'institution.

Même si le fonctionnement de la Fondation est censé garantir la liberté des artistes, le financement de l'Etat a toujours été un sujet vif de discorde parmi artistes et institutions. Un système complexe de conseils et

---

108 « Washington, March 10 - President Johnson asked Congree today for Federal aid to stimulate and encourage drama, painting, music, literature, history and other cultural activities in the United States.
The proposed legislation which already has strong support in the Senate and House would establish a National Foundation on the Arts and the Humanities. It would closely parallel the National Science Foundation, set up 15 years ago to support basic research in the natural sciences.
If enacted into law, it would break old taboos against patronage of the arts.
For the first time since the New Deal, the Federal Government would provide direct aid to creative artists.
In the first year, fiscal 1966, the bill would authorize $10 millions in grants and loans to groups and individuals, plus aditional Federal funds to match private contributions ». Nan Robertson, « Johnson submits $10 million plan to promote arts » *The New York Times*, 11 mars 1965. Archives de l'Artists Tenants Association, Archives de l'art américain, Smithsonian Institution, Washington D.C..

de fondations internes permettrait de poser des barrières à l'influence directe de l'Etat sur les choix des financements :

La loi permettrait la création de ce que l'un de ses rédacteurs a appelé une fondation « à deux têtes » composée du National Endowment for the Arts et du National Endowment for the Humanities afin d'examiner les demandes de bourses. [109]

L'article poursuit en expliquant expressément la volonté de Johnson de ne pas intervenir dans la création:

> M. Johnson a été particulièrement attentif dans son message en assurant qu'aucun gouvernement ne devrait « rechercher à limiter la liberté des artistes de poursuivre leur métier à leur façon. »
> « La liberté est une condition essentielle pour les artistes : plus la liberté est entamée et plus la perspective d'un accomplissement artistique se réduit » a-t-il affirmé.
> Un extrait de la loi interdit expressément tout département ou employé du gouvernement d'exercer le moindre contrôle sur tout groupe indépendant du pouvoir fédéral et impliqué dans la Fondation.
> Cependant, ajouta le Président, le Gouvernement peut reconnaître la réussite dans les arts, aider « ceux qui cherchent à étendre l'éducation esthétique », développer « l'accès de notre peuple aux œuvres de nos artistes » et établir les arts comme « un élément de la poursuite de la grandeur américaine » pour l'opinion publique.

Il y a là toute l'ambiguïté du soutien financier aux arts. Le soutien aux espaces alternatifs a certainement permis l'épanouissement d'une nouvelle avant-garde, de pratiques qui eurent un rayonnement essentiel en Europe et ailleurs. Le rôle de l'art américain dans les années 1970 ne vient pas uniquement de l'impact qu'a pu avoir le « Movement » de la fin des années 1960 et des révoltes étudiantes, d'artistes et des minorités, mais aussi du rôle sous-jacent du gouvernement dans le soutien aux arts et parfois dans le soutien à ces mêmes forces en révolte.

Stanley Kauffmann évoque non sans ironie l'impossible liberté des artistes dont le territoire est désormais susceptible d'être maîtrisé par l'Etat fédéral :

> La déclaration du Président est historiquement fausse, mais les soutiens à ce genre de législation disent toujours quelque chose du même type et c'est probablement plus sain qu'ils emploient la référence de rigueur. [110]

---

109 The legislation would create what one of its drafters called a "two-headed" foundation composed of a National Endowment for the Arts and a National Endowment for the Humanities to process and administer aid applications. Mr Johnson was careful to say in his accompanying message that no Governemnt should "seek to restrict the freedom of the artist to pursue his calling in his own way."

"Freedom is an essential condition for the artist, and in proportion as freedom is diminished so is the prospect of artistic achievement", he said.

One section of the bill specifically forbids any department or employe of the United States from exercising the slightest control over any non-Federal group dealing with the foundation.

However, the President said, the Government can recognize achievements in the arts, help "those who seek to enlarge creative understandings," increase "the access of our people to the works of our artists" and establish the arts in the public mind "as part of the pursuit of American greatness. « Johnson submits $10 million plan to promote arts », by Nan Robertson, *The New York Times*, 11 mars 1965. Archives de l'Artists Tenants Association, Archives de l'art américain, Smithsonian Institution, Washington D.C..

110 « The president's statement is historically untrue, but sponsors of this kind of legislation always say something like that and it is probably healthy that the make the ritual bow ». Stanley Kauffmann « Notes on Subsidizing the Arts », *Commentary*, August 1965. N° 2. Volume 40. Archives de l'Artists Tenants Association, Archives de l'art américain, Smithsonian Institution, Washington D.C..

La législation sera finalement adoptée et le 29 septembre 1965, Johnson signera la loi en grande pompe. Outre la position conservatrice de Stanley Kauffman, d'autres voix, parmi les artistes notamment, s'élèvent contre les dangers d'une telle implication de l'Etat dans les financements. Pourtant, pendant la première décennie du N.E.A. - avec un pic dans les financements en 1979 et une très forte augmentation en 1976, il ne semble pas y avoir une réelle emprise des pouvoirs locaux et fédéraux sur les arts, notamment grâce à la multitude des conseils indépendants et des barrières entre la décision finale et l'Etat fédéral. Les soutiens vont aller croissants à partir de 1971, ce qui correspond au moment de l'émergence de nombreux espaces alternatifs, tout comme 1976, année charnière également. Ce qui posera problème n'est pas spécifiquement l'intrusion idéologique des pouvoir publics (au contraire, leur absence durant les années 1970 est un atout dans le possible rayonnement de l'art américain), mais plutôt leur intrusion administrative. L'informel n'est plus possible à partir du moment où des soutiens publics sont accordés et nécessitent une gestion des finances inspectable et inspectée. C'est de l'organisation que vont venir les contraintes, comme le fait remarquer Jeffrey Lew, le fondateur de l'espace 112 Greene Street, dans *Art Press* en 1979 :

> (Philippe Dufour) Par la suite, vous êtes devenus plus organisés. Vous avez reçu une subvention.
> (Jeffrey Lew) Qu'arrive-t-il quand tu reçois une subvention? Tu te sens moins libre. Avant, je me contentais de posséder cet espace et de ne rien en faire, sinon de dire à des artistes « faites votre travail », ce que je faisais moi-même ; j'avais simplement accroché un calendrier avec un crayon et les artistes s'inscrivaient. Ils disposaient chaque fois de deux semaines. Sans la subvention, cela n'aurait pas pu continuer. Je payais toutes les notes et je n'avais plus d'argent. Mais quand la subvention est arrivée, elle a représenté une force extérieure : on te donne de l'argent et on te dit ce qu'il faut en faire. [111]

Martha Wilson, fondatrice de Franklin Furnace en 1976 a elle aussi pu insister sur le dilemme des espaces alternatifs[112], qui ont pu voir le jour grâce aux financements du N.E.A. mais qui ont aussi toujours été tenus à une certaine rigueur, une organisation, et à une attitude allant parfois dans le sens contraire des pratiques informelles et radicales voulues par les artistes. Dans le cas de Franklin Furnace, les quelques incursions idéologiques du N.E.A. dans le fonctionnement des lieux (principalement à la fin des années 1970) laissèrent des traces indélébiles chez de nombreux artistes avides d'expérimentations et de provocations. L'indépendance idéologique fut cependant réelle jusqu'à la fin des années 1970, jusqu'au début des « culture wars » pendant les années 1980. Lorsque l'Amérique puritaine tente de revenir sur l'existence même du N.E.A. c'est l'indépendance des artistes qui est menacée. Le N.E.A. qui avait parfois financé des expositions ou des artistes aux œuvres radicales, ou jugées pornographiques, est la cible des Républicains qui souhaitent revenir sur l'engagement de l'Etat dans les arts. A partir de ce moment là, le contrôle de la création sera réel et la chute des financements, au début des années 1980, entraînera également la fin des espaces alternatifs, montrant jusqu'au bout les relations ambiguës entre l'alternative et les financements publics.

111 « 112 Workshop, espace alternatif » interview de Jeffrey Lew par Philippe Dufour. *Art Press*, mai 1979. p. 14-15.
112 Entretien avec l'auteur, 13 novembre 2006, Brooklyn, NY.

Entre 1969 et 1971, alors que les financements du N.E.A. et de sa version locale (le New York State Council on the Arts – N.Y.S.C.A.) commencent à se développer, l'on assiste aux années les plus informelles de l'alternative, aux années de réflexion et d'agitation qui ont donné naissance au reste de la décennie. Le début des financements, combiné à la radicalité héritée des mouvements des années 1960 apportent un climat idéalement propice à l'émergence d'une nouvelle avant-garde. La mise en place du N.E.A. correspond donc à un changement radical dans l'histoire de la culture américaine, à l'entrée du gouvernement dans un territoire jusque là inexploré. Cette implication des pouvoirs publics est d'abord discrète : alors que la dépendance des arts à l'égard des compagnies et trusts privés était bien réelle, connue, déplorée et combattue par les artistes (comme par exemple dans la lutte contre les *trustees* du MoMA), l'intrusion du gouvernement fédéral se fait de manière plus subtile et plus délicate puisqu'elle permet justement l'émergence de l'alternative et de pratiques non commerciales. La difficulté d'appréciation de l'indépendance de l'alternative se joue dans cette subtilité. Les artistes oublieront parfois le paradoxe de certaines de leurs revendications indirectement soutenues par ceux qu'ils critiquent.

Les arts deviennent donc un territoire de plus en plus politique. Alors même que les artistes revendiquaient une reconnaissance, des droits (un réel droit du travail applicable aux artistes) et une intégration concrète dans la société civile et économique, en engageant une lutte avec les orientations du gouvernement, en politique étrangère par exemple, ils jouaient eux-mêmes de leur introduction dans un système politique qui les rendra dépendant des actions gouvernementales et d'une nouvelle « politique culturelle » américaine.

L'organisation des artistes à la fin des années 1960 apparaît en effet de manière concomitante à l'apparition des premiers financements. L'on aurait pourtant tort d'y voir un simple lien de cause à effet. L'apparition de nouveaux collectifs d'artistes vient d'abord de deux raisons majeures : une arrivée en masse d'enfants du baby-boom sortis des écoles d'art et dont les galeries new-yorkaises ne peuvent absorber le flux exceptionnel ; le rejet de modes d'exposition et de diffusion de l'art par les galeries commerciales traditionnelles. Les financements ne viendront qu'accélérer un mouvement déjà entamé et qui trouve ses sources assez loin dans les années 1950. Les modèles de l'alternative, du collectif et du collaboratif, sont certes en partis nés de la configuration des lieux, de la vie dans les lofts et dans les quartiers illégaux de Downtown, mais quelques étapes antérieures ont su nourrir les formes de l'alternative.

Le collectif...

« 10 Downtown »

Du comité « Artists Against the Expressway » à la « SoHo Artists Association », en passant par l' « Artists Tenants Association », on a pu voir comment les questions d'urbanisme ont pu suscité des rassemblements organisés d'artistes en faveur de la défense d'un patrimoine architectural Downtown Manhattan et d'un mode de vie propice à la création. Les « lofts » ont été catalyseurs de la constitution d'une

communauté et ont très vite servis de lieux de performances, de réunions informelles et d'expositions. L'ouverture des lofts aux autres artistes, aux collectionneurs et galeristes n'est pas une chose nouvelle et dès le début des années 1960 les ateliers se transforment aisément en espaces d'exposition privés, en lieux de performance parmi sculptures et peintures. L'ouverture des lofts au public est cependant une nouvelle étape dans la mise en place du petit monde de SoHo qui va bientôt détrôner la 57ème rue et ses galeries de l'establishment.

En 1968 s'ouvre « 10 Downtown », une manifestation particulièrement bien organisée, à la communication orchestrée avec habileté. 10 artistes[113] de SoHo ouvrent les portes de leurs ateliers, invitant principalement artistes et amis à prolonger leurs errances dans SoHo par une visite de quelques espaces dédiés à la création, indépendants des musées et galeries et refusant, pour un temps, le poids de la critique et des rouages du monde de l'art institutionnel. Initiative collective, cet évènement intitulé « 10 Downtown » a eu une postérité qui dépassa assurément les ambitions des artistes à son origine. Parmi eux figuraient Léon Golub, Charles Ginnever, ou encore Bernard Aptekar. Certains ont vite été oubliés et d'autres ont poursuivi un bras de fer avec l'institution, musée, galerie, l'ont rejetée, s'y sont nourris, y ont cristallisé leurs revendications politiques dans des mouvements qui ont parfois dépassé les années 1960.

Ouverture expérimentale des ateliers d'artistes, « 10 Downtown » a été une étape essentielle de la création d'une scène artistique caractéristique de SoHo puis de Downtown Manhattan de la fin des années 1960 au début des années 1980. Carte du quartier en mains, artistes et amateurs d'art ont pu voir dans cette manifestation une formalisation d'un mouvement amorcé au début de la décennie. L'installation, illégale, des artistes dans SoHo ne date pas des années 1960 : dès la fin des années 1950, on peut constater la présence d'ateliers (et résidences) d'artistes, tissant un réseau certes à la trame éparse, mais qui se densifie. Ouvrir son atelier aux amateurs n'est pas chose neuve. Se regrouper pour organiser, plusieurs weekends à la suite, une manifestation formelle dans le quartier vient cependant confirmer la présence d'une communauté déjà bien installée, soudée et prête à s'affirmer comme telle dans un quartier nouveau encore très largement ignoré par la plupart des habitants de New York.

Grace Glueck, journaliste du *New York Times* qui commentera abondamment la nouvelle scène à venir reprend les propos de Robert Wiegand, un des artistes à l'origine de la première édition de « 10 Downtown » :

> Nous ne sommes pas une bande de ratés et nous ne sommes pas non plus désespérés. En réalité, nous aimerions rétablir l'ancien concept de l'atelier d'artiste comme lieu où le public peut venir et voir les œuvres.[114]

113 Les peintres: Robert Wiegand, Richard Baringer, Leon Golub, Bernard Aptekar, William Creston, également Roger Jorgenson, Hans vand de Bovenkamp, Julius Tobias, Charles Ginnever and Steve Montgomery, sculpteurs.

114 « We're not a bunch of losers and we're not sour grapes. Actually, we'd like to restore the ancient concept of the artist's studio as a place for the public to come and see his work ». Grace Glueck, « Artists Arrange Multi-Loft Show », *The New York Times*. 19 avril 1968.

La plupart des artistes qui ont ouvert leur atelier avaient déjà eu l'occasion d'exposer en galerie, avaient déjà leur place dans quelques institutions. Mais c'est justement la critique de l'institution qui a poussé ces quelques artistes à s'organiser.[115] Pourtant, ce mouvement n'est pas nouveau. Les lofts sont ouverts dès le début des années 1960 dans la suite d'une longue tradition d'ouverture d'ateliers. C'est l'organisation et l'affirmation des artistes en faveur d'un nouveau système d'exposition et de diffusion de leurs œuvres qui est relativement innovante. Le rassemblement ne s'opère pas autour de pratiques mais autour d'une volonté de se rassembler pour mieux exister. Cette idée n'est pas très éloignée du principe qui anima les premières galeries « co-op » de Tenth Street et qui eurent une vraie postérité dans une seconde génération de galeries « co-op » dans les années 1970. De même, les liens avec les galeries institutionnelles sont tout de même présents et attestent d'un réseau en place. Les invitations pour la première édition de « 10 Down Town » ont pu être envoyées à certaines listes d'adresses émanant de galeries qui soutenaient donc indirectement le projet.

« 10 Downtown » s'est poursuivi pendant de nombreuses années. En 1969, les artistes de l'année précédente invitaient d'autres artistes à ouvrir les portes de leurs ateliers. La brochure émanant de la seconde manifestation de « 10 Downtown » atteste une formalisation certaine de l'évènement. On peut lire en dernière page du dépliant :

> Le 19 avril, dix artistes new-yorkais ouvriront leurs ateliers au public pour la seconde édition du « 10 Downtown ». Le but du groupe est d'exposer maintenant – dans les ateliers, peut importe où les œuvres pourraient être montrées. Les dix artistes qui se sont organisés en 1968 pour exposer dans leurs ateliers ont nommé dix autres artistes pour poursuivre l'idée. « Ten Downtown » offre une opportunité unique au public pour voir ce que les artistes actuels veulent exposer, et la façon dont ils veulent l'exposer. [116]

Ce court et simple intitulé révèle bien des aspects du mouvement des espaces alternatifs. « 10 Downtown » s'épanouit d'abord en opposition à un modèle. Le terme « Downtown » n'est pas simple localisation géographique, au Sud de Manhattan, il est opposition aux modèles de « Midtown » et d'« Uptown », aux galeries de la 57ème rue et aux musées s'étalant de la 54ème rue aux hauteurs de Manhattan sur la 5ème Avenue. Le Musée d'art moderne, le musée Guggenheim, comme le Metropolitan, sont la cible des artistes qui veulent rompre avec les principes d'exposition traditionnels inadaptés à leurs pratiques et à leur vision du rapport entre l'artiste et l'amateur d'art. Le visiteur prend part au processus, et de la visite de l'atelier émerge un nouveau rapport à l'artiste, plus proche, accessible et dont le « travail » est rendu visible.

Le travail de l'artiste est également présenté comme dépendant non plus des critiques et des conservateurs mais des collègues et amis artistes. La communauté est en place et s'organise pour mettre en

115 « I'm tired of getting the icebox treatment from uptown galleries", said Robert Wiegand, pacing up and down the snug little loft on West Fourth Street where he lives with his Wife, Ingrid. "I want to show my work now, without regard to what Madison Avenue thinks is in or out ». Grace Glueck, « Artists Arrange Multi-Loft Show », *The New York Times*. 19 avril 1968.

116 « On April 19, ten New York artists will open their studios to the public for the second 10 Downtown. The purpose of the group is to exhibit now - in their studios, regardless of where else their work may be shown. The ten artists who organized in 1968 to show their work in their studios have nominated ten additional artists to carry on the idea. Ten Downtown offers a unique opportunity to the public to see what working artists want to show, in the way they want it shown ». Dépliant publié pour la seconde édition du « 10 Downtown », Archives de Rudolf Baranik, Archives de l'art américain, Smithsonian Institution, Washington D.C..

valeur des œuvres, des pratiques et des modes d'exposition singuliers. L'idée même de cooptation et d'invitation d'un artiste à un autre sera notamment reprise dans l'organisation de l'espace alternatif « Artists Space » à partir de 1972. Le titre exact de la manifestation: « Ten Downtown. The artist's work in his studio » montre sans ambiguïté le but premier de l'évènement : mettre en valeur les œuvres dans un contexte qui rend compte du processus de création. Or, cette idée est à l'origine même de la naissance des espaces alternatifs nés à partir de 1969 et qui verront le jour jusqu'au début des années 1980. Il ne faut cependant pas voir « 10 Downtown » comme un point de départ mais plutôt comme un révélateur, un signe avant coureur du mouvement qui suivit.

« 10 Downtown » révèle la formalisation d'une communauté née des combats des artistes pour la légalisation de l'habitat dans SoHo, et pour la lente réhabilitation d'un quartier. Il révèle également un nouveau rapport à la ville où l'art s'installe dans les interstices et vient faire se confondre le dedans et le dehors. Si les ateliers d'artistes ouvrent leurs portes, l'art descend aussi dans la rue, il s'y engouffre et s'y imprime. Les nouveaux modes d'exposition sont parfois échos de nouvelles pratiques et de nouveaux modes de vie où la ville se voit accorder une place croissante. L'exploration de Downtown Manhattan est partie intégrante du processus de création et surtout de la revendication de distinction d'avec le monde de l'art institutionnel.

Le 10ème anniversaire de « 10 Downtown », en 1978, fut célébré par une exposition à P.S.1, espace alternatif ouvert deux ans plus tôt et symbole d'une évolution institutionnelle de l'alternative. Pourtant, il faut noter ici une différence essentielle. L'évènement « 10 Dowtown » est une manifestation charnière qui reprend bien des aspects d'un mouvement antérieur, celui des galeries « co-op » des années 1950, tout en annonçant une nouvelle génération et de nouveaux modèles principalement issus de la situation urbaine mais aussi sociale et internationale. C'est au même moment en effet que naissent à la fois les espaces alternatifs et un nouveau mouvement de galeries « co-ops », modelées sur celles de Tenth Street.

Tenth Street et le modèle des « coop galleries »

Tenth Street fut assurément un territoire essentiel à la géographie de l'art des années 1950, la matrice de la seconde génération de l'Ecole de New York. Les galeries Tanager, Hansa, James, Camino, March, Brata, développèrent un art que Clement Greenberg ira jusqu'à appeler, non sans critique, la « Tenth Street touch [117]», scellant style et géographie dans une même expression. L'installation sur la 10ème rue, à quelques pas de Greenwich Village, était un moyen de contourner l'héritage de la bohème new-yorkaise, pour recréer une nouveau mouvement assurant là encore la dépendance étroite entre géographie et mutations esthétiques.

Fondées et gérées par les artistes eux-mêmes, les galeries de la 10ème rue s'étaient établies en marge des grandes galeries renommées comme Sidney Janis ou Leo Castelli. De nouveaux quartiers Downtown offraient

117 Clement Greenberg, « Post Painterly Abstraction », *The Collected Essays and Criticism: Modernism with a vengeance, 1957-1969*, édité par John O'Brian, The University of Chicago Press, Chicago, 1993, p. 194.

des espaces simples, peu chers et proches des ateliers d'artistes déjà installés au sud de Manhattan. Les deux premières galeries ouvrirent leurs portes en 1952 : la galerie Tanager et la galerie Hansa. Parmi les fondateurs de la galerie Hansa, qui perdura jusqu'en 1962, l'on compte par exemple Allan Kaprow, George Segal ou Robert Whitman. Richard Bellamy et Ivan Karp, respectivement fondateurs des galeries Bellamy et O.K. Harris dans SoHo durant les premières années de la décennie 1970, en furent deux directeurs. Alex Katz, ou encore Tom Wesselmann, figurent parmi les fondateurs de la galerie Tanager, et les liens entre chaque galerie étaient assez étroits pour que plusieurs artistes figurent parmi les membres fondateurs de l'une ou de l'autre. Elaine de Kooning, Leon Polk Smith ou Alice Neel se retrouvaient dans la Camino Gallery, ouverte de 1956 à 1963. Mark di Suvero, très impliqué dans l'Art Workers Coalition s'investit dans le fonctionnement de la March Gallery qui fonctionna uniquement de 1957 à 1960.

Avant la création de ces galeries, l'Ecole de New York possédait certes ses lieux de sociabilité comme la célèbre Cedar Tavern, Downtown, mais pas de réels espaces d'exposition appartenant aux artistes eux-mêmes. L'ouverture des galeries de la 10ème rue a donc été la matérialisation d'une communauté pourtant dispersée, naviguant entre les sphères de la 57ème rue et celles de Downtown. En s'affranchissant des galeries de Midtown, les artistes affirmaient leur capacité à gérer la diffusion de leurs propres œuvres, et surtout la volonté de se dégager des conditions iniques de vente des autres galeries. Ces premières galeries co-op servirent de modèle à la génération suivante, une génération de galeries sensiblement différente par son inclination à fédérer les artistes autour d'identités et non de pratiques.

La seconde génération de galeries « co-op » : quelle alternative?

La première gallerie co-op que l'on peut considérer de la seconde génération ouvre ses portes en 1969, peu de temps avant 112 Greene Street, quelques rues plus loin, dans SoHo , au 55 de la rue Mercer : la « 55 Mercer gallery ».

> En tant qu'espace alternatif, un terme caractéristique des années 1970, cette galerie hérite un peu des célèbres galeries co-op de la 10ème rue du début des années 1950, avec en plus le vivant intellectualisme critique des années 1960.
> 55 Mercer n'a jamais été unique dans sa structure ; il existe des galeries dirigées par des artistes dans d'autres quartiers, dans les banlieues, dans les petites villes bourgeoises semi-rurales, dans les lieux de villégiatures, à côté d'un magasin de vêtements pour guérilla urbaine. Pourtant, vous ne trouverez pas à 55 Mercer ces *Bateaux de pêche en tonalité de beige* ou leurs équivalents. Ce qui fait de cet endroit un lieu unique c'est assurément son engagement pour la qualité artistique au sein d'une structure collective diversifiée. [118]

118 « As an alternative "space", a typical seventies term, this gallery inherits something of the legendary Tenth Street co-ops of the early 1950s, plus some of the hearty intellectual contentiousness of the 1960s as well.
55 Mercer has never been unique in structure ; there are artist-run galleries, including local operations in the outer boroughs, the suburbs, genteel para-rural towns, and summer colonies, beside urban guerrilla outfits. However, at 55 Mercer you are not going to find Sailboats in Beige or its counterparts. What really makes this place special is the dedication to artistic value within its diverse collective structure ». Document extrait des archives de 55 Mercer, Archives de l'art américain, Smithsonian Institution, New York.

Ces quelques lignes tirées d'un hommage à 55 Mercer par Joseph Masheck, editeur à *Artforum* de 1977 à 1980, résume assez bien les problèmes d'identité d'une telle galerie co-op et sa relation aux espaces alternatifs. Doit-on considérer les galeries co-op comme des espaces alternatifs? Oui, lorsque l'on entend le terme « alternatif » dans son acception générale. Non, si l'on remet cette expression dans le contexte précis des années 1970. Nous tenterons de nuancer et de mieux apprécier ces différences tout au long de notre propos en voyant comment des galeries co-ops comme 55 Mercer, A.I.R.[119] ou encore SoHo 20 ont pu se rapprocher d'un mode de fonctionnement, d'un type de pratiques, semblables à ceux des espaces alternatifs. Mais 55 Mercer, comme les autres galeries co-op répondent à un objectif : offrir un espace d'exposition à des artistes parfois non représentés dans les galeries commerciales traditionnelles. Les espaces alternatifs quant à eux ont majoritairement fonctionné en termes de pratiques et non d'artistes[120]. C'est pour répondre à un besoin de nouveaux formats et de nouveaux espaces d'exposition, pour de nouvelles pratiques, que les espaces alternatifs ont vu le jour. La différence entre les deux modèles réside dans ces divergences mêmes.

Pourtant, les galeries co-op ont certainement nourri l'échange essentiel entre artistes et institutions tout au long des années 1970. Concrétisant parfois les mouvements de défense des droits des minorités – et notamment des droits des femmes avec l'apparition de galeries féministes, les galeries co-op attestent de la mise en place effective d'une nouvelle gestion de la diffusion des œuvres.

Le fonctionnement du 55 Mercer était relativement simple : un comité (non permanent) de membres de la galerie choisissait régulièrement un artiste invité à exposer, après étude de clichés et visite d'atelier. Les frais de l'exposition étaient pris en charge pour moitié par l'artiste lui même, pour le reste par la galerie. Les membres bénéficiaient quant à eux d'expositions personnelles ou collectives, par roulement. Les artistes se devaient de participer aux frais de fonctionnement, mettant les lieux et le carnet d'adresse en commun. Or, l'organisation de 55 Mercer, comme des autres galeries co-op dépendait également du soutien financier du New York State Council on the Arts et du National Endowment for the Arts. Membres permanents, nouveaux membres cooptés par les membres permanents et artistes invités : l'organisation de 55 Mercer était particulièrement bien assurée et laissait peu de place à l'informel. Il faut cependant voir comment un tel espace n'était pas uniquement conçu comme un lieu d'exposition. Parler des nouveaux territoires de l'art, c'est comprendre comment une galerie co-op, à la fin des années 1960, est un lieu de sociabilité essentiel pour les artistes. Cristallisation des désirs de la communauté, la galerie co-op est espace de réunion, groupement d'influences, champ de réflexion qui assure à la fois la cohésion de la communauté et son indépendance partielle vis-à-vis du marché.

Les statuts de la galerie mentionnent ainsi :

---

119 Voir pour cela le bref article paru dans *Avalanche Magazine* « Rumbles », Hiver/Printemps 1973, n°7, p. 12 : « Begging the question » à propos de l'existence d'un art féminin ou féministe et des réunions publiques se déroulant à A.I.R. avec Lucy Lippard, April Kingsley et Roberta Smith.

120 Sauf dans le cas de Artists Space. Nous verrons comment cette position, ainsi que les origines de la fondation du lieu, ont pu remettre en question l'appellation même d'« espace alternatif ».

> L'entreprise est une organisation à but non-lucratif dont l'objectif est de fournir un lieu aux artistes qui cherchent à présenter leurs œuvres au public. L'organisation entretient un espace d'exposition qu'il met à disposition dans ce but, à la fois pour ses artistes membres, mais aussi pour ses artistes invités. En outre, l'organisation présente des performances, des ateliers de discussion et d'autres évènements liés à l'art et destinés à un large public. [121]

L'une des galeries co-op qui se distingua le plus pour ses activités de recherches, conférences, invitations, performances, etc, fut certainement « A.I.R. », pour « Artist in Residence », la première galerie co-op féministe, c'est à dire entièrement dédiée aux artistes femmes et à la réflexion sur les nouvelles modalités de l'action féministe dans le monde de l'art.

Fondée en 1972, A.I.R. est, de manière encore plus prononcée, à la marge des galeries co-op et des espaces alternatifs. L'engagement de ses membres dans des pratiques nouvelles, dans des réflexions esthétiques et politiques, son fonctionnement même seront proches de ceux des espaces alternatifs réorganisés par l'afflux des financements. A.I.R., de par son nom même et son identité révèle sa double origine : les lofts de SoHo et le développement d'une nouvelle scène artistique d'abord identifiée par le nombre croissant des plaques « A.I.R. » apposées sur les immeubles ; les mouvements pour les droits des femmes et pour une meilleure visibilité des artistes femmes dans le monde de l'art. Des organisations comme l'Art Workers Coalition, mais surtout comme son comité intitulé le « Ad Hoc Women's Committee », ou encore le groupe « Women Artists in Revolution », avaient ouvert la voie pour de nouvelles actions militantes, artistiques, esthétiques et politiques pour les femmes artistes.

L'idée d'une galerie co-op se forma dans l'esprit de Barbara Zucker et Susan Williams en 1971, alors qu'elles avaient milité ensemble, depuis déjà plusieurs années, au sein de différents mouvements féministes. Leur conception de la co-op est en partie issue des ateliers et groupes de réflexions mis en place au sein du « Ad Hoc Women's Committee » de l'Art Workers Coalition, présidé par Lucy Lippard. Echanger autour d'expériences similaires et des difficultés rencontrées par les artistes femmes dans la promotion, la diffusion et l'appréciation de leur œuvre : un programme largement aussi important que les expositions elles-mêmes. Ici repose certainement l'ambiguïté du statut de la galerie A.I.R. Son militantisme féministe en fait un espace singulier d'expérimentations à la fois esthétiques, sociales et institutionnelles. Pourtant, les lieux mêmes n'avaient en rien l'apparence d'un espace alternatif puisqu'A.I.R. avait adopté le cube blanc et la neutralité des galeries commerciales traditionnelles. L'expérimentation prenait d'autres formes, celle du discours féministe principalement.

Barbara Zucker et Susan Williams, aidées dans leur entreprise par Lucy Lippard, se rassemblèrent également autour de Dotty Attie et Nancy Spero, deux figures du mouvement féministe de la fin des années 1960. L'ouverture de la galerie tendait vers la concrétisation des revendications proclamées quelques années

121 « The corporation is a not-for-profit corporation whose purpose is to provide a facility for artists who seek to introduce their work to the public. The corporation maintains an exhibition space which it makes available for this purpose, both for its artist members, and for visiting artists. In addition, the corporation presents performances, discussion workshops and other art-related events for the general public ». Extrait des statuts officiels de la galerie 55 Mercer, Archives du 55 Mercer, Archives de l'art américain, Smithsonian Institution, New York.

auparavant dans les rues de New York. Là encore, les soutiens financiers du N.E.A. et du N.Y.S.C.A. ont été à l'origine même de la création de la galerie. Quatorze membres fondateurs ont ainsi trouvé un espace dans SoHo et se sont établis comme organisation artistique à but non lucratif pour bénéficier rapidement des nouvelles possibilités de soutien financier. Une programmation fut très vite mise en place avec notamment une importante série d'évènements, tous les lundis soirs : conférences, performances, ateliers. Ces rendez-vous attirèrent artistes, critiques d'art, et féministes tout en suscitant quelques désaccords au sein des membres fondateurs autour de l'importance à accorder aux implications et engagements politiques de la galerie. Lucy Lippard dans un essai intitulé « Overlay : Images from A.I.R. » revient sur ces dissensions entre artistes, certaines désirant d'abord mettre en valeur leur œuvre et d'autres souhaitant valoriser la question de la visibilité des artistes femmes dans le monde de l'art.[122].

> Parce que non seulement les styles mais aussi les opinions varient considérablement, l'histoire interne de A.I.R. a été une histoire tumultueuse. Au début il y avait un certain désaccord entre les membres sur la place à accorder au politique. Alors que nous pensions toutes que l'art venait en premier, d'autres estimaient que cela signifiait que la « question de la visibilité des femmes » arrivait en second, alors que d'autres s'accordaient à dire que les deux étaient synonymes (« je veux que tout le monde sache qu'il s'agit d'un groupe de femmes. Je veux que les gens s'y confronte, et que cela ne soit pas uniquement un détail annexe. ») Il y avait quelques premières craintes d'être « ghettoisées », c'est à dire d'être bannies du monde de l'art « professionel ». D'autres craignaient que certaines voient la « co-op » comme un tremplin vers une « galerie conventionnelle ».

Lucy Lippard de poursuivre en évoquant une des difficultés principales et évidentes :

> Une des fondatrices a sans doute parlé au nom de toutes lorsqu'elle a dit qu'elle était constamment en train de lutter entre « l'idéalisme sur lequel A.I.R. a été fondé et le désir égoïste de son propre succès ». [123].

L'objectif et l'idéal de la galerie A.I.R. étaient ainsi exposés dans le texte détaillant le projet et rédigé en 1972 :

> La galerie A.I.R. offrira des possibilités d'exposition dans un environnement indépendant de toute pression commerciale. En présentant un art fait par des femmes , un art de grande qualité, qui pourra être vendu - ou non, permanent ou éphémère, notre galerie offrira une vision plus large de l'éventail complet de l'art qui était jusque là offert au public. [124]

---

122 « Because not only styles but politics (opinions) vary so strongly, A.I.R.'s internal history has been a tempestuous one. At the beginning, there was a certain dissension among the members as to how much the political aspect should be stressed. While all felt that the art came first, some felt that this meant "questions of exposure for women" came second, while other felt the two were synonymous ("I want everyone to know that it's a women's group. I want people to deal with that fact, not just have it be incidental"). There were initial fears of being "ghettoized", i.e. ostracized by the "professional" art world. Some members feared that others saw the co-op as a "stepping stone" to a "regular gallery. » Lucy Lippard, « Overlay: Images from A.I.R. », Archives Lucy Lippard, Archives de l'art américain, Smithsonian Institution, Washington D.C..

123 « One of the founders may have spoken for many when she said she was constantly wrestling "with the idealism on which A.I.R. is founded and my avariciousness for my own success" ». Lucy Lippard, « Overlay: Images from A.I.R. », Archives Lucy Lippard, Archives de l'art américain, Smithsonian Institution, Washington D.C..

124 « The A.I.R. gallery will offer exhibition opportunities in an environment independent of commercial pressure. By showing women's art of very high quality, saleable or unsaleable, permanent or transitory, our gallery will afford a wider view of the complete range of the art field that is currently available to the general public ». « A.I.R. Proposal », 1972. Archives A.I.R., The Fales Collection, bibliothèque de l'Université de New York, New York.

En adoptant le professionnalisme et l'environnement des galeries commerciales pourtant rejetées et critiquées, les membres de la galerie A.I.R. voyaient un moyen de gagner une reconnaissance critique et de s'intégrer dans l'establishment. Parfois tremplin vers les galeries institutionnelles, la galerie, comme d'autres espaces dits « alternatifs » offraient-elle une réelle alternative ? Certaines artistes purent développer une esthétique et un engagement politiques radicaux, comme par exemple Nancy Spero avec notamment le succès de l'exposition *Torture of Women*[125]. Ana Mendieta fit aussi ses débuts à A.I.R. et l'atmosphère de la galerie était assurément propice à toute expérimentation féministe radicale qui n'aurait pu avoir lieu dans les galeries traditionnelles. Nous reviendrons sur les expérimentations, ateliers, conférences et réflexions qui se développèrent à la galerie A.I.R. en tentant de voir comment celle-ci offrait une vision singulière de l'alternative et en tentant de nuancer les définitions strictes et abruptes des espaces alternatifs.

III. La naissance des premiers espaces alternatifs

L'émergence des espaces alternatifs témoigne des mutations de la scène artistique new-yorkaise des années 1960. Galeries et musées n'offrent plus le support idéal à la diffusion de formes et de pratiques nouvelles, et les artistes tendent à s'organiser eux-mêmes, à la fois dans un rejet de l'institution et dans une volonté de s'approprier les modalités d'exposition de leurs œuvres, ainsi que le discours critique adjacent. Les financements vont bientôt abonder et permettre une floraison d'espaces dans Downtown Manhattan, riche en terres vierges et bâtiments n'attendant que leur réhabilitation en atelier, galerie, etc. Un grand nombre d'espaces alternatifs vont ainsi naître entre 1969 et 1976.

La variété provient à la fois des modes d'organisation et des pratiques présentées. Certains espaces se spécialiseront dans les arts de la performance, de la danse, à la musique en passant par les happenings et performances. D'autres seront des lieux d'épanouissement d'une nouvelle sculpture, d'installations et de pratiques dépendantes d'un matériau à maîtriser, travailler, tailler, modeler. La variété des matériaux pose également problème. L'analyse des espaces en terme de pratiques et de matériaux peut-elle rendre compte de cette nouvelle scène alors même que des changements radicaux de perception sont intervenus durant la décennie, quand tout déchet, quand tout objet, peut être matière ou matrice d'une œuvre ? Ne doit-on pas en réalité considérer la démarche et le processus comme actes fondateurs, actes premiers, mettant l'identité des matériaux au second plan ? Aucune de ces deux propositions n'est réellement satisfaisante, et l'on pourra voir comment les rapprochements se créent entre musique et sculpture, entre vidéo et installation, non seulement dans leurs échos concrets (œuvres mêlant musique et installation, danse et vidéo, etc.), mais aussi dans un même rapport à la création et au « travail » des objets.

125 L'exposition de œuvres de Nancy Spero réalisées entre 1974 et 1976, *Torture of Women*, se déroula en 1976 à A.I.R..

Travailler le son, la vidéo et la matière urbaine de la même manière, jouer du corps, des chairs, du bois et du métal dans une même direction : il s'agira de déconstruire toute catégorisation ou classification préalable avant de parvenir à une meilleure compréhension des pratiques développées dans les espaces alternatifs, et de leurs points communs. Or, cette déconstruction des classifications provient bien évidemment du contexte culturel, politique et social. Les nouvelles conceptions du « travail » de l'artiste ne peuvent être pensées en dehors de la production de l'œuvre, dans un nouveau rapport de l'artiste au matériau, n'importe quel matériau. Les mouvements féministes n'ont pas seulement eut un impact sur le contenu des œuvres, mais ce sont aussi les formes qui se renouvelèrent. C'est en gardant à l'esprit les mutations de l'espace urbain et les engagements des artistes durant la décennie que nous pourrons observer les pratiques de manière satisfaisante. Deux pôles constitueront notre cadre d'étude : le lieu et le corps, comme deux axes déterminant un champ de convergences des pratiques alternatives.

Mais avant d'étudier en détail ces processus et renouvellements permanents au sein des espaces alternatifs et comment ces derniers ont littéralement donné lieu aux œuvres, une étude de la chronologie apporte quelques précisions indispensables. Comment définir les espaces alternatifs en 1969 et en 1976? Comment la définition évolue-t-elle entre ces deux dates? En 1970, les premiers espaces ont vu le jour de manière très informelle et expérimentale. En ouvrant de nouveaux lieux, les artistes poursuivent les expériences des lofts en mettant des espaces en commun, comme des prolongements de leurs ateliers. En 1976, on passe de la volonté de créer des lieux alternatifs à la conscience de monter un « espace alternatif ». La définition est posée, établie et s'apparente à un nouveau modèle d'exposition et de diffusion de l'art. Dès 1981, signe du déclin et de l'institutionnalisation, le New Museum organise une exposition intitulée *Alternatives in Retrospect*[126], retraçant l'émergence des espaces alternatifs entre 1969 et 1975. Tous les espaces alternatifs que nous évoquerons ne sont pas étudiés. Gain Ground, Apple, 98 Greene Street, 112 Greene Street / Workshop, 10 Bleecker Street, Idea Warehouse, 3 Mercer y sont brièvement étudiés. Mais The Kitchen Center, pourtant fondé dès 1971, n'y figure pas : le style y est radicalement différent. Les espaces ouverts entre 1969 et 1976 comportent assurément de nombreuses divergences, dans leurs pratiques et dans leurs modes de fonctionnement.

Nous consacrerons donc cette partie du propos à l'étude d'une première définition des espaces alternatifs, ceux qui furent très tôt désignés comme tels, en nous acheminant vers l'année 1976, année pivot qui vit non seulement émerger une nouvelle critique, de nouvelles pratiques, de nouveaux espaces, mais aussi un premier regard rétrospectif sur la scène alternative new-yorkaise. Nous montrerons alors comment l'évolution de la définition entre 1969 et 1976 a ensuite permis de désigner, *a posteriori*, d'autres espaces comme espaces alternatifs. L'élargissement de la définition a été fondamental. Non seulement l'expression perd de sa spécificité, elle ne désigne plus uniquement les espaces abandonnés et récupérés par les artistes comme ateliers

126 *Alternatives in Retrospect : An Historical Overview 1969 - 1975*. Exposition organisée par Jacki Apple. 9 mai - 16 juin 1981, au New Museum, New York. Jacki Apple était alors "Curator of Exhibitions" à Franklin Furnace, espace alternatif seconde génération, lorsqu'elle commence à travailler sur un projet d'exposition de documents historiques, de posters, de livres et de dessins retraçant l'émergence de la première génération d'espaces alternatifs. Son point de vue est alors très influencé par l'esprit de Franklin Furnace et elle s'oriente tout d'abord vers une mise en valeur des archives et des documents : les traces de l'alternative. La somme de documents et la présence toujours très active des artistes l'a alors poussée à réaliser une exposition d'une plus grande ampleur dans un autre espace de la seconde génération : Le New Museum.

collectifs et espaces d'exposition, mais elle tend à regrouper la majorité des espaces qui ne se définissent ni comme galerie commerciale, ni comme musée. Il s'agira de comprendre comment s'est effectuée cette mutation en montrant à la fois comment les œuvres ont lentement acquis une autonomie vis-à-vis des lieux, comment la performance s'est détachée du binôme fusionnel entre danse et sculpture pour devenir un médium indépendant, et enfin comment le hasard même de la récupération des espaces urbains à l'abandon s'est transformé en concept appelé à devenir stérile. C'est donc l'apparition d'un premier modèle d'espace alternatif que nous allons désormais étudier.

Les premières expérimentations radicales

Les lofts offraient espaces de vie, de création, d'exposition, de performance. Le loft de Yoko Ono était très tôt le plus connu et le plus effervescent. Puis de très nombreux artistes ouvrirent leurs portes aux autres membres de la communauté pour partager œuvres et convivialité. Certains espaces étaient parfois entièrement consacrés aux performances et au théâtre comme par exemple le loft de Richard Foreman, lieu de représentation de ses propres pièces. Proche de Jonas Mekas, et par lui, des membres new-yorkais de Fluxus et du New American Cinema gravitant autour de *Film Culture* et de la Film-Makers Cooperative, Foreman revient à New York en 1962 après ses études à Yale. L'esthétique de son théâtre a assurément été formée par les cinéastes du groupe comme Jack Smith ou Michael Snow qui trouvèrent parfois dans le loft de Foreman l'espace approprié pour la réalisation ou la projection de leurs nouvelles productions. Michael Snow y réalise par exemple *Wavelenght* en 1967. En travaillant à la Cinémathèque de Mekas, Foreman organisa quelques événements avec Philip Glass ou Trisha Brown et rencontra les artistes de l'Expanded Cinema Festival en 1965 (Dick Higgins, La Monte Young, Ken Jacobs, Andy Warhol, Jack Smith, etc). Foreman ouvrit également son loft pour plusieurs performances de Jack Smith. Désormais, les pièces de Foreman et de l'Ontological-Hysteric Theatre qu'il vient de fonder se produiront à la Cinémathèque ou dans son propre loft où l'espace de jeu est à peine séparé du public. Le loft reste cependant un lieu mixte, lieu de vie et lieu d'expérimentations créatrices. Les espaces alternatifs seront empreints de l'état d'esprit des lofts en ne gardant cependant que la fonction de laboratoire de nouvelles pratiques artistiques. L'image même de l' « habiter » ne sera pourtant pas absente, comme nous l'observerons par la suite.

Les premières expériences d'espaces alternatifs, alors non désignés comme tels, ont été de courte durée : la première n'entre pas entièrement dans le champ de notre sujet mais s'y trouve à la frontière[127]. En avril 1969, « Gain Ground » ouvre ses portes comme espace d'échanges, comme atelier et territoire de divers projets rassemblant quelques artistes dont une majorité de poètes. Le propriétaire des lieux, Robert Newman entama un programme d'expositions ciblées : *Bookwork Art*, *Objects Made by Poets*, *Word Art and Poet Visions*. On retrouve alors les artistes des *Street Works* (qui se déroulent au même moment) : Vito Acconci, Bernadette Mayer, John Perreault, Hannah Weiner, mais aussi Eleanor Antin, Dan Graham, Jackson MacLow ou encore

127 Gain Ground se situait en effet « Uptown », dans les quartiers bien plus au Nord, sur la 80ème rue, loin du contexte semi-industriel et délabré de Downtown.

Charles Frasier. L'espace se situe réellement à la frontière entre le loft et l'espace alternatif : son propriétaire y résidait parfois. Lieux publics, espaces privés : il est difficile de cerner l'identité réelle de ces premiers espaces sans définition.

Une expérience restée célèbre est celle de Vito Acconci : *Room Piece*[128], en janvier 1970. Trois week-ends durant, l'artiste transporta toutes ses affaires personnelles, à pied, en métro, en bus ou en voiture, depuis son studio sur Christopher Street, au Sud de Manhattan, jusqu'à Gain Ground sur la 80ème rue. L'espace du loft, transformé en galerie, redevient un espace privé pourtant ouvert au public. Vito Acconci travailla abondamment sur ces jeux entre espace privé et espace public et en fit même un des fils conducteurs de sa production tout au long de sa carrière. Cette dichotomie floue entre espace personnel et espace d'exposition, née de la configuration même des lieux Downtown Manhattan, constitue un point essentiel de l'analyse des pratiques artistiques des espaces alternatifs. On pourra voir comment artistes, danseurs, sculpteurs, jouent de ces rapports ambigus entre le loft et l'espace d'exposition. Nous retrouvons ici une des catégories évoquées par Brian O'Doherty à propos de l'art des années 1970[129].

> La plus grande part de l'art des années 1970 s'apparente à une série de vérifications menées sur une échelle ascendante : physiques (là-bas), physiologiques (interne), psychologiques et, faute de mot plus juste, mentales. Ces degrés correspondent grosso modo aux genres disponibles. Leurs corrélats sont l'espace personnel, la révision des perceptions, l'exploration des conventions temporelles, et le silence.

Une pièce installée dans la galerie Sonnabend[130] par Acconci en 1972 pour *Transference Zone* reprend cette même idée en y intégrant une dimension psychanalytique. Dans une petite pièce, sorte de placard de bois construit pour l'occasion dans la galerie, Acconci a accroché différentes photographies d'amis, de parents, de proches, comme une galerie de personnages et de récits potentiels. Il tente alors de faire vivre ce réseau de caractères par l'intermédiaire des visiteurs. Ceux-ci sont invités à écouter, individuellement, les récits de l'artiste narrant l'histoire de chaque personnage, tentant d'engager la dialogue, tentant de faire en sorte que le spectateur se remémore certains événements passés du personnage qu'il incarne. Le récit de l'activité détaille le

---

128 « Each weekend, the movable contents of one section of my apartment (Christopher Street) are relocated at the gallery (West 80th Street). Whenever I need something that has been relocated at the gallery, I go there to get it; anything taken out of the gallery is returned when I have finished using it. (…) Text on the wall : a score for potential activity, intention, motivation: the terms of the situation (gallery space in relation to living space) could be summed up in a language which my activity, then, could respond to, analyse. (…) I was thinking of the gallery space not as exhibition area (a place for a perceiver) but as transaction area (a place for an agent – a situation on which, because everyday living, I am required to act, wherever I might be at the time) ». *Avalanche Magazine*, Automne 1972, p. 16.

129 Brian O'Doherty, *White Cube, l'espace de la galerie et son idéologie*, JRP Ringier, Zurich, 2008. p. 108.

130 La galerie ouverte par Ileana Sonnabend, l'ex-femme de Leo Castelli, sera toujours un soutien exceptionnel aux artistes exposant dans les espaces alternatifs. Ouverte à l'automne 1971, dans SoHo, elle sera le lieu de nombreuses performances radicales, d'expositions de sculptures et de pièces dans des locaux qui ressemblent tout à fait à ceux des espaces alternatifs. Dès la parution du premier numéro d'*Avalanche magazine*, la 4ème page est consacrée à une publicité pour l'ouverture de la galerie dans un immense atelier désaffecté. (*Avalanche Magazine* Automne 1970, p. 4). De même, dans le numéro 3 d'*Avalanche*, datée de l'hiver 1971, est reproduit sur une double page, le plan de la galerie réalisé par l'architecte Nobuo Kusumi, avec les mesures exactes de chaque pan de mur, des ouvertures, des intervalles entre deux colonnes, etc. L'espace est mis en valeur comme le support de l'œuvre, voire comme une œuvre en lui-même, convergeant ainsi vers les préoccupations contemporaines dans les espaces alternatifs. La page précédente offre d'ailleurs une annonce pour l'exposition *The Theory of measurement* de Mel Bochner au 112 Greene Street. Si les liens entre galeries et espaces alternatifs n'ont pas toujours été ceux d'une réelle collaboration, il existait cependant des liens étroits, ceux d'une communauté où l'alternative était à la fois inspiration et modèle.

principe psychanalytique du transfert. Le visiteur se plonge dans la vie de l'artiste et l'artiste projète sur lui sa mémoire, ses souvenirs, voire ses fantasmes. *Transference Zone* est le prolongement de *Room Piece* où le visiteur est également plongé dans l'univers personnel et intime de l'artiste. Un parallèle pourrait aussi être dressé avec l'activité intitulée *Service Area* réalisée à l'été 1970 au Musée d'art moderne de New York lors de l'exposition *Information*[131]. Acconci avait alors fait transférer son courrier au musée et venait le récupérer, et le lire, dans cet espace semi-public. L'action de Vito Acconci dans *Room Piece* n'était pas entièrement nouvelle. Dès 1964, Lucas Samaras avait fait l'exact transfert de sa chambre dans la galerie Pace Wildenstein à New York. Cependant, l'œuvre de Samaras, intitulée *Bedroom*, n'intégrait pas le processus même du déplacement des objets d'un lieu à l'autre alors que Vito Acconci a toujours insisté sur l'importance du déplacement et du « transfert » réel. Il ne faut donc pas uniquement y voir un jeu de passages entre espace public et espace privé, entre le dedans et le dehors, mais aussi un intérêt pour le mouvement et la transformation progressive de deux espaces (son appartement et la galerie Gain Ground).

En outre, si l'œuvre de Vito Acconci correspond à une tendance développée depuis *The Street* de Claes Oldenburg, à reconstituer des espaces extérieurs / intérieurs dans d'autres espaces, ouverts au public, elle dénote aussi l'influence même des lieux de Gain Ground. Loft habité par Robert Newman puis transformé en galerie, les lieux possédaient une atmosphère domestique qui n'influença pas uniquement Vito Acconci. Eleanor Antin construisit une pièce intitulée *California Lives*[132], douze portraits réels ou imaginés, faits de différents matériaux trouvés ou récupérés dans un bazar de la ville. Les objets rassemblés évoquaient différentes aspects de la personnalité de chaque personnage principalement à partir d'objets domestiques. Ces portraits-assemblages donnaient aussi l'images d'objets abandonnés par les personnages mêmes, leur trace dans un espace intime, chez eux.

Moins de deux ans après l'ouverture du loft, Gain Ground cessa ses activités, tout en continuant à soutenir des actions, performances, installations d'artistes dans divers lieux new-yorkais comme par exemple à la Cinémathèque et au Chelsea Hotel. C'est d'ailleurs au Chelsea Hotel que Eleanor Antin poursuivit la construction de ses personnages avec une pièce intitulée *Portraits of New York Women*, qui rendait notamment hommage aux artistes pionnières des années 1960 qui avaient ouvert la voie des pratiques féministes et à d'autres femmes célèbres : Naomi Dash, Amy Goldin, Margaret Mead, Rochelle Owens, Yvonne Rainer, Carolee Schneemann, Lynne Traiger et Hannah Weiner possédaient leurs portraits-assemblages. Ces portraits, faits d'objets représentant chaque figure de manière allégorique, rappellent les vidéos de l'artiste jouant à la fois de marionnettes et de son propre corps déguisé, transformé. Echos et liens entre artistes, cette œuvre révèle non seulement la conscience précoce du rôle de certaines artistes, mais aussi la part de l'échange entre pairs. Les tout premiers espaces alternatifs n'avaient pas pour vocation d'être ouverts à un large public et n'étaient souvent destinés qu'à recevoir la visite d'amis artistes ou d'autres membres proches de la communauté. Les

131 Exposition organisée au Musée d'art moderne de New York par Kynaston McShine, du 2 juillet au 20 septembre 1970.

132 *California Lives* se déroula du 30 janvier au 13 février 1969 à Gain Ground. Le catalogue *Alternatives in Retrospect* présente plus amplement l'exposition : *Alternatives in Retrospect, An Historical Overview*, catalogue de l'exposition du New Museum, du 9 mai au 16 juillet 1981, organisée par Marcia Tucker et Jacki Apple, p. 21.

lofts étaient déjà les lieux de performance, de rencontre et d'expositions informelles, et il ne restait plus qu'à établir des espaces dédiés à l'échange entre artistes, à l'exposition, la production des œuvres : de nouveaux espaces qui pourraient ensuite permettre la diffusion de pratiques et l'élargissement d'un public jusque là restreint.

« Apple », espace fondé par l'artiste du même nom, Billy Apple, en 1969, est un de ces espaces dont la durée fut limitée (à peine quatre ans) mais qui contribua à l'effervescence de ces nouveaux territoires. Là encore, c'est la configuration même des lieux qui inspira certaines pratiques : la vaste salle interrompue de colonnes métalliques a par exemple été divisée par l'artiste Jerry Vis pour son installation *Rooms*[133] qui consistait en une réplique, à échelle 1/2, de l'espace lui même. Au sein de cette installation se déroulèrent plusieurs performances venant troubler la perception de l'espace par sa démultiplication et son double usage d'œuvre et de décor.

L'usage même du terme « rooms » est particulièrement récurrent entre 1969 et 1976, à la fois dans les œuvres exposées et dans les expositions organisées dans les espaces alternatifs. Il est encore possible de cerner ici la même dichotomie entre espace personnel et lieu public. Le terme comporte une ambiguïté, entre la désignation d'un espace disponible, et celle d'un lieu délimité, privé, voire domestique. De même, le mot semble cristalliser une partie des préoccupations des artistes au début de la décennie : l'espace construit, déconstruit, partitionné, délimité et envahi. Or, c'est par une exposition intitulée *Rooms* que P.S.1 ouvre ses portes dans la Public School 1, en 1976. Sous l'initiative d'Alanna Heiss, qui menait les projets de l' « Institute for Art and Urban Resources », étrange modèle d' « espace » alternatif dont nous détaillerons l'histoire dans les paragraphes qui suivent, des dizaines d'artistes occupent les lieux d'une ancienne école. Leurs œuvres sont disséminées dans toutes les salles de classe et couloirs abandonnés. *Rooms* marque alors les débuts de l'institutionnalisation des espaces alternatifs et de la récupération des immeubles et quartiers délabrés. *Artforum*[134] en fera sa couverture : l'ancienne école du Queens transformée en gigantesque espace d'exposition et de création devient le symbole d'une nouvelle décennie esthétique.

98 Greene Street

Peu de temps avant la création de L' « Institute for Art and Urban Resources » qui deviendra P.S.1, un autre espace ouvre la voie : le « 112 Greene Street » ou « 112 Workshop », lui même précédé par « 98 Greene Street » dont on a pu évoquer auparavant l'ambiguïté de l'appellation « espace alternatif ». A ces deux numéros de la même rue ont en effet été ouverts ce qui a pu être considéré comme les deux premiers espaces alternatifs. En 1969, Holly et Horace Solomon, collectionneurs et mécènes décidèrent de laisser à la disposition des artistes de la communauté de SoHo un espace pour travailler, exposer, se retrouver, organiser concerts de danse et

133 *Rooms*, exposition organisée à Apple du 13 janvier au 3 mars 1973. *Alternatives in Retrospect, An Historical Overview*, catalogue de l'exposition du New Museum, du 9 mai au 16 juillet 1981, organisée par Marcia Tucker et Jacki Apple, p. 23.

134 *Artforum*, Octobre 1976.

performances. La démarche des Solomon est particulièrement précurseur puisqu'il s'agissait pour eux de tenter de soutenir les artistes autrement qu'en achetant leurs œuvres. Saisissant les mutations des années 1960, ils considérèrent comme plus indispensable de fournir un espace à des œuvres éphémères que de poursuivre une démarche de collection qui n'avait plus de prise sur la réalité des nouvelles pratiques. En offrant un lieu d'expérimentation, ils amorcèrent le mouvement des espaces alternatifs tout en restant à la frontière entre l'espace privé, le loft, et la galerie. Il est somme toute étonnant de constater que l'un des premiers espaces alternatifs est l'œuvre de mécènes qui ouvriront leur propre galerie quelques années plus tard. Comment l'alternative s'est-elle cependant manifestée au 98 Greene Street ? Dans quelle mesure peut-on dire qu'il s'agit bel et bien d'un espace alternatif alors même qu'il n'est pas géré par les artistes eux-mêmes mais seulement mis à leur disposition?

La première nuance à apporter provient de la situation même de Holly Solomon. Collectionneur et mécène, elle est également actrice et écrivain. Son investissement au sein de 98 Greene Street dépasse largement celui du mécène, et le lieu est aussi le territoire de sa propre pratique. En effet, en ouvrant 98 Greene Street, Holly Solomon voulait également ouvrir le champ de sa pratique théâtrale et s'en détacher. Plusieurs de ses pièces de théâtre furent montées à 98 Greene, mêlant artistes, acteurs et visiteurs et utilisant les installations comme décors. Comme de nombreux espaces, 98 Greene possédait ses rituels et rendez-vous hebdomadaires comme, par exemple, la réalisation des *Footnotes to MacBeth* de Holly Solomon. Les vendredi et samedi soirs et les dimanches après-midi étaient occupés par ces représentations, à la fois performances et dîners, jeux poétiques et mise en scène des sociabilités de la communauté.

Dès l'ouverture de 98 Greene Street, Gordon Matta-Clark, alors revenu de son année à Paris en pleine révolte étudiante, s'investit dans les lieux alternatifs comme dans un espace on ne peut plus propice au développement de ses idées. Une pièce de théâtre - opéra de John Quinn fut par exemple mise en décor par Matta-Clark. Estrades et échafaudages avaient envahi les lieux et les spectateurs étaient disséminés dans l'espace de la performance. Théâtre et poésie donnaient vraisemblablement leur identité aux lieux. Les lectures de poésie étaient nombreuses et les cinq premières furent notamment organisées par Peter Schjeldahl, alors critique d'art au *Village Voice*, avec John Perreault. On y retrouve Ted Berrigan, mais aussi Bernadette Mayer. L'éditrice de *0 to 9* montrera encore une fois comment l'espace même de 98 Greene Street, et les nouveaux développements de la performance, l'ont invitée à élargir le champ de ses poèmes. Une pièce intitulée *Memory*[135] fut ainsi présentée dans l'espace de Holly Solomon. Consistant en une installation mêlant un poème enregistré et plus de 1100 photographies, *Memory* explorait les mécanismes de la réminiscence. Le long poème

135 « Memory is a journal of the month of July 1971 based on notes and writings, and a series of 1,116 slides (36 pictures short every day). Memory was commissioned by Holly Solomon and exhibited in 1972 in her 98 Greene Street gallery in the form of a 4'x48' chronological display of snapshots made from the slides, accompanied by an eight-hour tape of the text. » Bernadette Mayer, *A Bernadette Mayer reader,* New Directions Books, New York, 1992. p. vi. L'usage du terme « commissionné » laisse entendre une commande de la part d'Holly Solomon quand tous les entretiens et documents s'accordent à dire qu'Holly Solomon ne posa aucune directive. Voir aussi Mary Delahoyd, « Seven Alternative Spaces, A Chronicle, 1969-1975 », *Alternatives in Retrospect, An Historical Overview*, catalogue de l'exposition du New Museum, du 9 mai au 16 juillet 1981, organisée par Marcia Tucker et Jacki Apple, p. 13.

avait été écrit durant l'hiver 1971, en souvenir de l'été précédent dont toutes les photographies provenaient également. Le visiteur pouvait parcourir les images et associer librement les mots du poème captés dans les lieux et les clichés sur les murs. Ces jeux de parcours parmi la mémoire, visuelle ou auditive, rappellent les travaux de Mayer sur la spatialisation des mots et des flux de sens dans *0 to 9* ou dans les *Street Works*.

Outre le théâtre et la poésie, peinture et photographie avaient une place importante à 98 Greene Street et nous retiendrons principalement une exposition essentielle, hélas peu documentée : *All the Meat You Can Eat*, organisée par Stephen Shore. Avant même que le photographe ne développe son esthétique du non-lieu et des lieux sans qualité, 98 Greene Street lui offrit la possibilité de mêler ses photos à de nombreuses images non identifiées, trouvées : des cartes postales, des posters, des photographies anonymes, des images pornographiques. Selon quelques témoignages, rapportés par Jacki Apple dans *Alternatives in Retrospect*[136], les tonalités parfois agressives de l'exposition dénotaient avec l'esthétique et l'atmosphère habituelle de 98 Greene Street. Pourtant, Stephen Shore, dont le premier film avait été présenté dès 1965 à la Filmmakers' Coop avant qu'il ne devienne assistant de Warhol à la Factory, avait su développer cette esthétique de la récupération et de l'objet trouvé vers les champs de la photographie. Déchets et matériaux de rebut devenaient décors de théâtre, sculptures ; objets ordinaires et esthétique vernaculaire se voyaient attribuer une nouvelle valeur. Or, on sait combien Joseph Cornell a pu être une figure tutélaire pour cette nouvelle avant-garde, lui qui occupait une large place lors de l'exposition *Art of Assemblage* au Musée d'art moderne de New York en 1961. Gordon Matta-Clark éprouvait une réelle admiration pour l'artiste décédé en 1972. Cornell avait justement développé une attitude similaire vis-à-vis de l'objet et de l'image trouvés. Ses films expérimentaux mettant bout à bout des fragments de films anonymes procèdent de la même démarche que ses boîtes recréant à partir d'objets quotidiens ou de déchets ordinaires et extra-ordinaires des mondes complexes et curieux. Cette esthétique de l'objet anonyme et de l'image vernaculaire, développée chez Cornell notamment, se retrouvera tout au long des années 1970 dans un rapport subtil à l'espace, souvent espace personnel, espace intime.

Des quatre années d'activité de 98 Greene Street il ne reste que bien peu de traces. L'immédiateté prévalait sur toute organisation ou toute volonté d'archivage. Plus qu'un espace de performance, de poésie et d'exposition, 98 Greene était un incubateur, un atelier collectif servant de catalyseur à la pratique de poètes, musiciens, scénaristes, peintres ou photographes. Point de convergence de la communauté, ce premier espace alternatif a su inspirer des rencontres et des échanges entre artistes qui s'investirent d'autant plus dans la scène alternative, tout en rejoignant galeries et musées. Holly Solomon décrit ainsi sa perception de 98 Greene :

> L'ambition du lieu était de permettre aux artistes, poètes et *performers* de travailler et de montrer leur travail. L'espace leur était donné et ils pouvaient en faire ce qu'ils voulaient... Je ne voulais aucun nom dessus. C'est pour cela qu'il s'appelait « 98 Greene Street » - une localisation, un lieu.[137]

136 *Alternatives in Retrospect, An Historical Overview*, catalogue de l'exposition du New Museum, du 9 mai au 16 juillet 1981, organisée par Marcia Tucker et Jacki Apple, p. 13.

137 « The intention of the space was to allow artists and poets and performers to do their work, and have it seen. The space was given to them and they could do with it what they wanted… I didn't want any name on it. That's why it was called 98 Greene Street - a location, a place ». Holly Solomon, dans un entretien avec Jacki Apple, publié dans *Alternatives in Retrospect, An Historical Overview*, catalogue de l'exposition du New Museum,

Un lieu libre de toute contrainte et de toute pression ou contradiction : voilà ce qu'offrait 98 Greene Street à la communauté. Parfois non considéré comme un espace alternatif, 98 Greene semble pourtant en être l'essence puisque durant ces quatre années, la plus grande liberté a été laissée aux artistes, sans réelle programmation, sans orientation. Holly Solomon y voyait même une réelle démarche politique : « Pour Horace et moi, ouvrir cet espace était une déclaration politique. » Elle poursuit en insistant sur le « droit de chacun à s'exprimer sans craindre une quelconque ingérence du politique ». [138]

Or, si les interférences politiques arriveront tardivement, longtemps après le début des subventions aux espaces alternatifs, la liberté devint rapidement plus restreinte dans la majorité des espaces qui durent se soumettre aux normes et à la réglementation, contre-partie des subventions vitales. Ce qui différencie finalement, et paradoxalement, 98 Greene Street, c'est son indépendance vis-à-vis de l'Etat et d'un domaine public de l'art. 98 Greene Street a pu donner une impulsion réelle au mouvement alternatif à double titre : en initiant un réseau qui se retrouvera augmenté et encore plus soudé au sein de 112 Greene et notamment du restaurant Food de Gordon Matta-Clark ; en accordant une place unique au lieu lui-même, décor et matrice de nouvelles pratiques expérimentales.

112 Greene Street ou la sculpture trouvée dans un atelier de chiffons[139]

C'est ce même état d'esprit, celui de l'immédiateté des lieux et de ses potentialités, qui initia l'ouverture d'un espace très proche, géographiquement et esthétiquement : 112 Greene Street, également appelé 112 Workshop. Lorsqu'en 1978 le 112 Greene Street déménage et se déplace un peu plus à l'ouest dans Downtown, le lieu a désormais un nom : « 112 Greene », qui n'indique pas uniquement sa localisation. Le lieu s'est transformé en concept, avant de devenir « White Columns » en 1981, espace qui existe toujours, à deux pas des galeries de Chelsea.

Le groupe d'artistes proche de 98 Greene Street se retrouvait régulièrement quelques numéros plus loin, au 112. Une installation de Matta-Clark révèle particulièrement bien les liens entre les deux espaces en mettant également en valeur ce jeu récurrent entre le dedans et le dehors, entre déchet et création. Dans l'interstice, sur la voie publique, s'ouvrit *Open House*, vaste benne transformée en lieu d'exposition. Aux mois de mai et juin 1972, Gordon Matta-Clark, Barbara Dilley, Tina Girouard[140], Ted Greenwald, Richard Landry, Suzanne Harris et Robert Praddo travaillèrent à un objet, que l'on pourrait presque considérer comme une parodie d'espace alternatif, à la fois espace de performance, d'exposition, et de restauration, préfigurant l'œuvre de la même équipe : le restaurant Food. La benne avait été livrée entre les numéros 98 et 112 de la rue Greene, selon les

---

du 9 mai au 16 juillet 1981, organisée par Marcia Tucker et Jacki Apple, p. 28.

138 Ibid.

139« Sculpture found in a rag factory », titre de l'article de Peter Schjeldahl paru dans le *New York Times*. 1er novembre 1970.

140 Tina Girouard, comme Richard Landry et Suzanne Harris étaient proches de Lawrence Weiner ou Keith Sonnier et collaboraient régulièrement à des films et projets communs. *Avalanche Magazine* Hiver / Printemps 1973 p. 4.

désirs de Matta-Clark qui divisa ensuite l'espace de la benne en trois parties, avec l'aide de Ted Greenwald, grâce à de petites cloisons. Soutenu par Holly Solomon, ce lieu intermédiaire, pour ne pas dire alternatif, rassembla artistes du 98 et du 112 autour de performances et surtout d'un gigantesque barbecue. Cuisine et repas occupaient une place fondamentale dans la pratique de Matta-Clark, mais aussi chez d'autres artistes du même groupe.

Encore une fois, les limites entre espace public et espace privé avaient bien peu de sens sachant que la pratique des artistes était dépendante de leur lieu, de leur cadre de vie. L'atelier ne se limitait pas à une pièce mais s'étendait au delà, dans le loft, dans l'immeuble, dans la rue. Espaces et moments quotidiens s'intégraient aux œuvres et celles-ci voyaient leur statut brouillé par une démarche et une atmosphère superposant les sphères de l'intime et du public, les territoires de l'art, du quotidien, de la rue et de la maison. Juste avant l'ouverture de 112 Greene Street, Alan Saret, en partie à l'origine de l'espace alternatif, avait déjà expérimenté cette fusion des territoires en ouvrant régulièrement son propre loft au public. Le « Spring Palace » se déployait entre le rez-de-chaussée et le sous-sol du 119 Greene Street et possédait une configuration similaire à celle du 112. Joan Jonas et Laura Dean vinrent y danser, d'autres sculpteurs exposèrent leurs œuvres et la presse, comme le public, y avaient accès, ce qui bénéficia largement à tous les artistes du groupe. La couverture d'*Artforum* de mars 1970 offre ainsi une image de ce même loft et des oeuvres d'Alan Saret.

Jeffrey Lew, sculpteur, peintre et photographe, ouvrait également son loft aux performances de manière très informelle. Souhaitant élargir les possibilités de performance, de sculptures et de travaux en commun, il obtint les soutiens nécessaires pour l'acquisition d'un nouvel espace dédié aux expérimentations esthétiques de la communauté. Dans un entretien publié dans *Avalanche* durant l'hiver 1971, Jeffrey Lew, et Alan Saret se souviennent de la façon dont les lieux ont été ouverts au public :

> JL: En fait, j'ai acheté cet immeuble il y a deux ans. J'habitais au dernier étage et le premier étage était pour mon atelier. Steve Paxton devait faire une performance de danse au Loeb Student Center de l'Université de New York mais l'évènement a été annulé parce qu'il souhaitait utiliser cinquante danseurs roux et nus. J'étais particulièrement furieux de cette décision. Je lui ai dit de ne pas gâcher la chance d'une performance là-bas et de faire quelque chose d'autre à la place. Alors il a fait cette « conférence perfusion ». Il a ensuite réalisé la vraie performance chez moi et au moins 300 personnes sont venues et ont monté les six étages. Je me suis alors débarrassé de tous mes meubles et on a commencé à avoir des performances là-bas. Et puis j'ai rencontré un bailleur, quelqu'un qui voulait investir dans l'art. Je lui ai dit que la boutique et le sous-sol seraient peut-être disponibles un jour et il m'a alors dit qu'il aimerait bien soutenir le projet et puis le chiffonnier d'en dessous est parti, tout comme le premier bailleur, et un autre arriva alors. (…) Tout se déroula très naturellement. C'est comme ça que l'endroit pris forme. J'ai vu que Alan pouvait aussi être ici et j'ai pensé que ce serait une très bonne chose si Alan et moi travaillions ensemble à monter 112 Greene Street. [141]

141 « JL : Actually, I got this building about two years ago. I had the top floor, and the second floor was my studio. Steve Paxton was giving a dance performance at Loeb which was called off because he wanted to use fifty nude redheads. I got really furious at that. I told him not to give up his time there, to do something else instead. So he did that intravenous lecture. Then he did the original performance at my place, and at least three hundred people showed up, walked up the six floors. And I got rid of all my furniture and we started to give performances there. Then I met a backer, somebody who wanted to buy art. I told him that the store and basement might be available someday and he said he'd like to be a sponsor

Un groupe relativement restreint et particulièrement reconnaissable se retrouva autour du projet de Jeffrey Lew et Alan Saret : Gordon Matta-Clark, Carol Goodden, Tina Girouard, Suzanne Harris, Jene Highstein, Richard Nonas et Jennifer Bartlett qui aida à la mise en place d'un calendrier d'exposition, et de la première exposition. L'esprit de coopération et de collaboration fut à la source de 112 Greene Street. Saret et Matta-Clark s'étaient rencontrés à Cornell durant leurs études d'architecture et, mise à part Carol Goodden, la compagne de Matta-Clark, danseuse, les artistes au cœur du projet de 112 Greene Street étaient des sculpteurs flirtant avec l'architecture. Rien d'étonnant à ce que les lieux mêmes de 112 Greene Street aient été une source d'inspiration fantastique.

Cinq mètres sous plafond, dix mètres de large sur trente-trois mètres de long, sept colonnes en fer forgé à chapiteaux corinthiens, des murs effrités, des sols déformés : sur deux niveaux, 112 Greene Street était donc un gigantesque terrain de jeu pour *performers*, sculpteurs, architectes, peintres, danseurs ou musiciens.

> Nous étions prêts – le 112 et nous – au même moment. Et nous débordions d'énergie. Le 112 c'était notre inondation, notre explosion. Le 112 était notre action. Nous étions prisonniers dans nos ateliers, et le 112 était notre délivrance. Le 112 était notre évasion. Nous l'avons saisi. Nous nous y sommes accrochés. Nous l'avons déchiré. Le 112 était notre champ de bataille. [142]

Lorsque Jeffrey Lew met à disposition du groupe cet espace exceptionnel, il ne s'agit pas d'ouvrir une galerie ou un réel espace d'exposition, mais plutôt de construire un atelier collectif ouvert au public[143]. « Champ de bataille » à l'évidence entre matériaux, artistes et œuvres, le 112 Greene Street mettait les artistes au défi de créer des œuvres assez fortes pour rivaliser avec les lieux. Les artistes, comme la critique, insistent sur la puissance de l'espace. L'envahir ; le laisser tel quel et y infuser une atmosphère par de petits objets, de légères transformations ; en détruire certains éléments, le sol, les murs ; le cloisonner, le diviser : les variations autour de l'espace ont été riches et multiples, parfois discrètes, souvent radicales. Les lieux offraient cependant un décor et un contexte opportuns qui amena même les danseurs de Grand Union à en faire leur espace de répétition temporaire. La presse, parfois dubitative, souvent impressionnée, nous décrit des lieux plus impressionnants que toute œuvre qui pourrait y être exposée :

---

and then the ragman from downstairs left, the first backer backed out, and another backer came in. (…) It all evolved as a natural process. The place began like that. I saw Alan's place here, and I thought it was a great thing that Alan and I were going to be working on 112 Greene ». *Avalanche Magazine,* Hiver 1971, p. 12.

142 « We were ready - 112 and us - at the same moment. And we were full of it. 112 was our flood, our explosion. 112 was our action. We were prisoners in our studios, and 112 was our break-out. 112 was our escape. We grabbed it. We held it. We tore it apart. 112 was our battlefield ». Richard Nonas en 1981, cité par Jacki Apple dans *Alternatives in Retrospect, An Historical Overview*, catalogue de l'exposition du New Museum, du 9 mai au 16 juillet 1981, organisée par Marcia Tucker et Jacki Apple, p. 42.

143 Jeffrey Lew, dans un entretien publié dans *Avalanche,* exprime combien ce mode d'exposition donnait une grande liberté aux artistes et devait être appelé à se développer. Les œuvres pouvaient être vendues mais rien n'était indiqué « à vendre » : « There are no little red dots. Pam Freer, the girl who stays there most of the time, handles it in a certain fashion, give people the artists' telephone numbers. That's the way I think it should be done. » Que les artistes contrôlent l'exposition et la diffusion de leurs œuvres : il s'agit là sans doute du souhait le plus important de Jeffrey Lew lorsqu'il monte 112 Greene Street. (*Avalanche Magazine* Hiver 1971. p. 12.)

> Il existe un lieu au 112 de la rue Greene : il n'a qu'une adresse, pas de nom, pas de qualification. Ce n'est pas une galerie, ce n'est pas une co-op. Il y a deux étages pour un vaste espace, le niveau principal et la cave, et ils ont été utilisés comme espaces d'exposition pour des œuvres d'art seulement depuis le mois de décembre. Les lieux appartiennent à Jeffrey Lew, un artiste de 24 ans qui permet simplement à ses amis, qui peuvent ou non être affiliés à une galerie, de venir installer leur œuvre pour un mois chacun. Les œuvres actuellement présentées sont placées si discrètement, dans des endroits sombres, qu'un visiteur pourrait facilement avoir l'impression que les oeuvres ont été laissées sur place par un ancien locataire ou bien que la femme de ménage n'a pas bien fait son travail. (…) Pourtant, la plus belle oeuvre à voir ici est certainement le splendide bâtiment lui-même, une de ces merveilles d'autrefois en fer forgé. [144]

Comment définir 112 Greene Street ? La presse, les critiques et même les artistes ne se rassemblent pas autour d'un terme. « Personne ne savait ce que deviendrait le 112 Greene Street quand on a commençé. C'était un processus et non un concept. »[145] affirmait Tina Girouard en 1981, comme si les lieux mêmes faisaient œuvre. L'absence de définition est finalement la caractéristique majeure de tels espaces. Ce fut bien évidemment de courte durée puisqu'assez vite les mots « alternative art space », « alternative space » ou « alternate space » apparaissent dans le discours des artistes. Mais cela n'indique cependant pas clairement quelles significations donner à l'espace lui-même. Il y a certes expression du rejet des institutions mais aucune caractérisation plus précise. Or, l'évolution du 112 Greene Street et l'apparition de l'Institute for Art and Urban Resources vont permettre l'établissement d'une première définition qui apparaîtra aux alentours de 1971-72, date de la naissance de l'Institut fondé par Alanna Heiss.

L'absence de définition pour 112 Greene Street durant ses premières années provient également d'une programmation laissée libre, selon les volontés réfléchies ou spontanées des artistes impliqués. Le journaliste cité précédemment s'avance quelque peu en indiquant que les artistes se partagent le calendrier en accordant un mois à chacun. La réalité fut plus complexe et désordonnée. Jeffrey Lew relate comment il laissait la plus grande liberté à chacun en fournissant simplement un calendrier sur lequel les artistes pouvaient apposer leur nom et organiser un programme ensemble, sans aucune forme fixe ou réglementation. Certains sculpteurs entamaient la réalisation de leurs pièces pendant l'exposition d'un autre ; la présence des danseurs et musiciens étaient quasi permanente et une grande flexibilité régnait dans la collaboration et l'organisation collective. L'évolution des lieux et la nécessité des financements entraîna l'établissement d'une organisation plus rigoureuse, avec une documentation des expositions, des performances et des évènements. Jeffrey Lew tenta de contourner ces obligations en programmant notamment des expositions désignées comme « collectives » et « sans sélection » [group indiscriminate]. Mais, très vite, un calendrier, certes quelque peu anarchique, était

144 « There is a place at 112 Greene Street. It has only an address, no name, no qualification. It is not a gallery and it is not a co-op. There are two floors of vast space, the main floor and the cellar, and they have been used for the exhibition of art works only since December. The space owned by Jeff lew, a 24-year-old artist, who simply allows friends of his who might or might not have galleries to exhibit in, to come in and set up their works for a month at a time.

The works currently on display are so inconspicuously placed and at times in such dark places that a visitor can easily get the impression that the pieces were left behind by an ex-tenant or that the cleaning lady didn't do her job. (…)Still, the best work to be seen here is the magnificent building itself, one of those cast-iron wonders of yesterday ». David L. Shirey, « Downtown scene : Destructive Threat », *The New York Times*. 23 janvier 1970.

145 « Nobody knew what 112 Greene Street was going to be when it started. It was a process, not an idea » Tina Girouard citée dans l'introduction du catalogue *112 Greene Street / 112 Workshop*, *History, Artists & Artworks,* édité par Robyn Brentano et Mark Savitt, New York University Press, New York, 1981.

bien en place. Les années 1969 à 1972 attestent cependant d'une libre expérimentation remarquable que nous étudierons en détail dans la suite de notre propos. Ces années ont été au cœur des pratiques artistiques qui ont forgé l'identité de l'art américain des années 1970.

Le contexte avait donné aux artistes l'envie et les moyens de l'alternative : espaces abandonnés, financements en marche, mouvements de protestation. Pourtant, les pratiques ne révélaient aucun sentiment de protestation, si ce n'est une énergie exceptionnelle et une volonté d'affronter les matériaux, non sans violence. La subtilité des relations entre les mouvements de protestation des artistes durant la décennie et l'évolution des pratiques et des modes d'organisation révèle une grande spontanéité. Le travail de la matière, le rapport au corps et les jeux avec l'espace de la galerie dans un rejet des normes en vigueur sont autant de champs de protestation pour l'alternative. Les espaces alternatifs sont nés d'opportunités et sont devenus des lieux essentiels de la communauté qui a pu continuer à développer un discours et des pratiques d'avant-garde, loin de celles des galeries de la 57ème rue. Peter Schjeldahl affirme ainsi dans le *New York Times* :

> C'est assez stimulant de voir qu'à une heure de crise politique, cet art (en dépit du contournement de toute posture politique par ses artistes), a su émerger pour rendre possible un projet comme celui du 112 Greene Street, sans doute le présage de vrais changements radicaux, et tant attendus, dans le système vacillant des galeries de l'avant-garde.[146]

Pourtant, il serait faux d'accorder un pouvoir trop important aux espaces alternatifs et à un lieu tel que le 112 Greene Street. Incubateur essentiel, il n'avait pas vocation a entièrement remplacer les galeries et musées. Le terme « alternatif » n'est pas sans évoquer un possible retour vers l'espace rejeté. Un détour par l'alternative n'empêche pas de prendre le chemin de la galerie, soutien irremplaçable. La plupart des artistes exposant au 112 Greene Street étaient représentés par des galeries, ou bien, s'ils ne l'étaient pas encore, mirent peu de temps à l'être. Le 112 Greene Street n'était pas uniquement un « tremplin » mais plutôt un lieu adjacent qui permettait à chacun d'explorer des techniques, des pratiques radicales, dans des lieux plus appropriés que le cube blanc de la galerie. Car, si le 112 Greene Street se pose d'abord en opposition aux galeries et musées, il embrasse très vite la notion d'« alternative » et non d'opposition totale. Espace attenant, mitoyen, il est en réalité complémentaire de celui de la galerie et des musées. Il représente, pour les galeries, l'assurance de la radicalité et de l'avant-gardisme de certains artistes. La proximité géographique grandissante entre les nouvelles galeries de SoHo et les espaces alternatifs ne va faire qu'accentuer cet effet de complémentarité.

Contrairement à ce qui se passait dans les galeries, la radicalité des espaces alternatifs s'exprimait au jour le jour, sans toujours avoir valeur d'« événement ». De la confrontation entre sculptures et danseurs en répétition naissaient des collaborations, des performances en commun et des pratiques relativement spontanées, en train de se réaliser. Si après quelques années chaque exposition et chaque performance était prévue et

146 « It is rather inspiring that in an hour of political crisis this art (despite its makers' eschewal of revolutionary postures) has arisen to make possible a project like 112 Greene Street, potentially the harbinger of overdue, truly radical changes in the doddering avant-garde gallery system ». Peter Schjeldahl, « Sculpture 'Found' In a Rag Factory », *The New York Times,* 1er novembre 1970.

préparée avec soin et distance, les premières années étaient faites de tâtonnements et d'expériences improvisées, souvent nées de discussions et d'échanges soutenus entre artistes. C'est ici un aspect majeur de l'identité des espaces alternatifs, et notamment du 112 Greene Street : l'échange et la collaboration autour du travail « en train de se faire ».

Ce « travail en cours » vaut non seulement pour les sculpteurs, mais aussi pour les peintres, danseurs, et musiciens répétant au 112. La musique eut un rôle non négligeable, et nous verrons comment la spatialisation du son et les nouvelles expérimentations musicales de Philip Glass ou Steve Reich sont inséparables des travaux de sculpture et des chorégraphies alors en cours au sein de l'espace alternatif. La vidéo fera son apparition à un moment où la performance acquiert une certaine autonomie vis-à-vis de la danse. Jusqu'en 1973-1974, la performance est avant tout celle des danseurs, en relation avec sculptures et architectures. Or, et c'est ce que nous démontrerons dans la partie suivante, cette évolution de la danse au sein d'espaces spécifiques est en partie à l'origine de la performance telle que nous la connaissons dans la seconde moitié des années 1970.

Les années 1973-1974 attestent d'une autonomisation des pratiques par rapport au lieu. La dépendance des œuvres aux matières, à la configuration et à la liberté des lieux se fait de plus en plus ténue. Il y a là une des sources de l'institutionnalisation et de l'élargissement des pratiques alternatives vers la galerie, mais aussi de l'apparition d'une définition plus large du terme « espace alternatif ». Ces années marquent le passage de l'improvisation, et du hasard, au concept. Le 112 Greene Street était un immeuble abandonné, racheté en mauvais état par Jeffrey Lew et laissé quasi en l'état comme espace d'exposition et de performance : un enchaînement d'opportunités avait conduit le jeune artiste à ouvrir cet espace. Or, après quelques années et notamment la progression d'une critique théorique sur l'appropriation de l'espace urbain par les artistes, l'opportunité devient un concept et sert de définition aux espaces alternatifs : ni galeries, ni musées, ils mettent en relation artistes et espaces urbains pour des expérimentations radicales qu'aucune institution ne pourrait héberger. Nous aurons l'occasion de voir comment cette évolution de la définition est née des pratiques qui ont bien évidemment fait usage des lieux mais aussi des discussion des artistes et d'expositions comme l' *Anarchitecture Show* à 112 Greene en 1974. Exposition « signature [147]» de cet espace, l'*Anarchitecture show* a consacré l'apparition de pratiques artistiques en lien étroit avec l'espace urbain, qui s'en nourrissent et qui s'en inspirent.

Or, l'apparition de ce discours est contemporaine de l'émergence de l'Institute for Art and Urban Resources, qui fit du principe de l'appropriation des espaces urbains par les artistes son mode de fonctionnement et son objectif. Il s'agit ici d'une première spécialisation de l'alternative. Doit-on voir dans l'apparition de l'Institute for Art and Urban Resources les moyens de l'institutionnalisation précoce de

147Exposition qui se déroula du 9 au 20 mars 1974, avec des objets rassemblés par Laurie Anderson, Tina Girouard, Suzanne Harris, Jene Highstein, Bernard Kirschenbaum, Richard Landry, Gordon Matta-Clark et Richard Nonas. Pour plus de détails, voir : *112 Greene Street / 112 Workshop*, *History, Artists & Artworks,* édité par Robyn Brentano et Mark Savitt, New York University Press, New York, 1981, p. 61.

l'alternative? Ou peut-on considérer les actions de l'Institute comme d'autres catalyseurs des nouvelles pratiques apparues dans les années 1970?

The Institute for Art and Urban Resources

La fondation de l'Institute for Art and Urban Resources correspond moins à la nécessité des artistes de travailler un espace que de travailler dans un espace. L'autonomie des œuvres par rapport au lieu existe déjà dans l'initiative même d'Alanna Heiss. Originaire du Kentucky, Alanna Heiss passa du temps en Angleterre, après l'université et avant de venir à New York. C'est en rentrant au Etats-Unis qu'elle constate la grande difficulté des artistes à trouver ateliers et lieux de résidence. Employée à la Municipal Art Society, elle initie alors un projet d'institut destiné à fournir studios et espaces d'exposition pour artistes, à partir des nombreux immeubles de Downtown laissés vides et dans un état souvent très dégradé. La Municipal Art Society, fondée en 1893, se charge alors de la préservation et de la conservation des monuments et de l'urbanisme de la ville, souvent avec difficulté mais parfois avec succès. Son directeur d'alors, Brendan Gill, également célèbre journaliste au *New Yorker*, avait réussi à sauver de la destruction une des principales gares de New York : Grand Central. Ardent défenseur du patrimoine architectural new-yorkais, sa contribution a été essentielle dans la mise en valeur de Downtown et le classement, certes tardif mais effectif, de SoHo en quartier historique en 1973.

L'Institute for Art and Urban Resources est ainsi fondé en 1971 et commencera ses activités réelles en 1972. Un article du *New York Times* daté de juillet 1972 relate l'ouverture du premier espace au numéro 10 de la rue Bleecker, dans SoHo, et définit les objectifs de l'Institut en reprenant les mots d'Alanna Heiss :

> La société municipale des arts considère l'Institut pour l'Art et les Ressources Urbaines comme un « jeune projet pilote », qui existe pour prouver que les centres urbains peuvent utiliser leurs ressources pour « apporter un environnement plus propice aux arts et un environnement plus stimulant pour la communauté. »[148]

L'Institute for Art and Urban Resources est le résultat direct de la lutte des artistes pour leur installation dans les quartiers sud de Manhattan durant toute la décennie précédente. Il est aussi l'exemple même de l'institutionnalisation rampante du modèle alternatif et d'un mode de vie et de création caractéristique de Downtown Manhattan. Quelques mois plus tard, un dossier de demande de financement auprès du N.E.A., daté de mars 1973, expose les caractéristiques et les bienfaits de l'Institut pour les artistes comme pour la municipalité :

> L'Institut pour l'Art et les Ressources Urbaines recherche des soutiens pour la mise en place d'un programme de création et d'administration de projets qui bénéficient directement aux artistes professionnels en leur fournissant de précieuses ressources urbaines. En recherchant des lieux dans lesquels les artistes peuvent travailler et exposer, et

148 « The Municipal Art Society sees Art and Urban Resources as "baby pilot project", out to prove that urban centers can use their resources "to provide a more sympathetic environment for the arts and a more stimulating environment for the community ». Grace Glueck, « Brightening Up the Bowery », *The New York Times*. 23 Juillet 1972.

des matériaux avec lesquels ils peuvent créer, l'Institut établit un lien entre les artistes professionnels et ces ressources urbaines – immobilières, qui ont une grande importance pour les artistes mais qui sont difficiles à localiser et qui leur sont peu accessibles.

L'Institut entretient une relation productive et durable avec l'« Administration pour le développement économique » et avec l'« Administration pour le logement et le développement de la ville de New York », et a, à ce jour, réalisé plusieurs aménagements (…) destinés à des artistes professionnels. En outre, l'Institut profite de la disponibilité de consultants dans les secteurs de l'immobilier, de l'architecture, du droit, ou des services publics.

Dans ses objectifs, l'Institut est soutenu par Electronic Arts Intermix, une organisation dont les nombreux projets et activités dans le milieu artistique illustrent ainsi les bénéfices d'une coopération entre les artistes et leur environnement urbain.

Les 8000 dollars d'Electronic Arts Intermix ont été utilisés par l'Institut pour mettre en place un programme destiné à montrer la possibilité d'établir des centres urbains à petite échelle pour l'exposition temporaire d'œuvres d'art, avec un budget limité. Les financements du N.E.A. ont permis à l'Institut d'ouvrir The Clocktower, un lieu d'exposition tout particulier, dans une tour abandonnée, en haut des bâtiments occupés par la municipalité de New York. Trois expositions ont eu lieu à cet endroit en 1972 et cinq l'année suivante. Des contributions de sources privées, provenant notamment de galeries commerciales, ont rendu possibles ces expositions et vont, en réalité, nous permettre dans un futur proche de continuer à utiliser les lieux. The Clocktower a bénéficié d'une importante publicité et a attiré plusieurs centaines de visiteurs par semaine. Les artistes comme le public en ont considérablement profité et un lieu autrement vacant a ainsi été mis en valeur comme exemple de ce qu'un peu d'argent et d'imagination peuvent faire pour les arts. [149]

Outre le « 10 Bleecker », c'est aussi « The Clocktower » qui ouvre ses portes grâce aux actions de l'Institut. Contrairement au 112 Greene Street, ce ne sont pas les artistes eux-mêmes qui récupèrent les lieux et s'associent pour le gérer et établir une programmation. Aspect souvent peu mis en valeur dans l'histoire de P.S.1, œuvre de l'Institute for Art and Urban Resources, la mise à disposition d'ateliers pour un loyer très modéré a été le pilier des actions de l'institut. C'est ainsi qu'Alanna Heiss a pu prospecter pour de très nombreux immeubles libres en négociant un loyer global auprès des propriétaires afin d'offrir des espaces abordables pour les artistes. Or la jeune directrice de programme profite de la situation immobilière de manière exemplaire : en 1971 - 1972, SoHo est déjà largement colonisé par artistes et galeries mais quelques immeubles sont encore laissés à l'abandon ou sur le point d'être réhabilités. Le sud de SoHo est peu prisé et il reste de

149 The Institute for Art and Urban Resources seeks support for a program involving the initiation and administration of projects which directly benefit the professional artists by providing him with certain valuable urban resources. In seeking out space in witch the artists can work and exhibit, and material with witch he can work, the Institute establishes a link between professional artists and those urban resources -real-estate, in particular, which are of great value to the artists, but are difficult to locate and second to gain access to (?).

The institute is developing a viable and productive relationship with the Economic Development Administration and the Housing and Development Administration of New York City, and has at this time secured facilities listed below (Section X.A.2 of this application) for use by professional artists. In addition, the Institute profits by the availability to it of consultants in the areas of real estate, architecture, law and government services.

The Institute is sponsored in this endeavor by Electronic Arts Intermix Inc., an organization whose many projects and activities in the arts in fact illustrate the benefits of cooperation between the artist and his urban environment.

This $8000 to Electronic Arts Intermix was used by The Institute for Art and Urban Resources, Inc. to establish a program designed to show the feasibility of establishing small scale urban centers for the exhibition of temporary art on a limited budget. Funds from the N.E.A. enabled the Institute to open the Clocktower, a special exhibition space in an abandoned tower on the top of a New York City Municipal building. Three exhibitions were held there in 1972 and five and more the following year. Contributions from private sources, including commercial art galleries, made these exhibitions possible and will, in fact, allow us to continue for the foreseeable future to use this facility. The Clocktower has attracted enormous publicity and several hundred visitors each week. Artists and the public, both, have benefited tremendously and an otherwise vacant space has been put to use as an example of what little money and imagination can do for the arts Grant Application. 30 Mars 1973. Clocktower documents. Fales Collection. Bibliothèque de New York University.

nombreux espaces dont le statut est en cours de transformation. Les propriétaires ne souhaitent pas s'engager à long terme et la signature d'un bail ne peut se faire que pour une durée limitée, ce qui permet ensuite au propriétaire de disposer des lieux comme il l'entend. Alanna Heiss met donc en place un système de renouvellement permanent des lieux investis par les artistes. L'idée est de ne pas s'installer pour plus de deux ans et de poursuivre sans cesse la recherche de nouveaux espaces, peu chers, vastes et disponibles. Les propriétaires ne traitent qu'avec l'Institut, à court terme, et se soucient alors peu du détail des loyers et des multiples ateliers.

Alanna Heiss ne chercha jamais à investir des espaces semblables. Le succès de sa démarche tient à ses exigences qui ne se sont jamais exprimées en termes de configuration des lieux, à savoir si les espaces étaient aptes au non à la production et à l'exposition des œuvres. Souhaitant explorer de nouvelles frontières urbaines, Alanna Heiss a plutôt cherché les quartiers propices à la communauté, les quartiers dont les prix permettraient à de nombreux artistes d'y installer leurs ateliers, les quartiers qui offriraient également un défi aux artistes. Si on peut voir dans les activités de l'Institut un catalyseur certain des processus de gentrification, et l'institutionnalisation réelle d'une démarche d'appropriation de l'espace urbain, il est indispensable de reconnaître son rôle essentiel dans le façonnement de la nouvelle avant-garde américaine. Chaque lieu possédait une identité forte laissée à la merci des artistes qui s'en inspiraient et en tiraient parfois l'essence même de leurs œuvres. En constatant à quel point certains artistes, et notamment l'équipe du 112 Greene Street, mettaient à profit la qualité de leur espace de création, Alanna Heiss avait compris combien il était possible de stimuler cette scène artistique avec la transformation fréquente et renouvelée d'espaces urbains à l'abandon. Les intérêts des artistes rejoignaient ici ceux des propriétaires. En évitant l'installation pendant plus de deux ans, l'Institut évitait également la transformation des espaces en cubes blancs traditionnels. La radicalité devait ainsi être préservée. Cette idée eut cours jusqu'à ce que l'Institut découvre l'espace idéal à sa sédentarisation, dans le Queens, éloigné de Downtown, dans les locaux d'une ancienne école abandonnée en 1963 : P.S.1.

Grace Glueck, dans le *New York Times*, évoque les différents immeubles et types de bâtiments cités par Alanna Heiss dont le travail de prospection fut considérable :

> Pour y installer des espaces à la fois de travail et d'exposition, l'Institut a actuellement un œil sur des anciens baraquements du port naval de Brooklyn, un grand bâtiment appartenant au Département de l'immobilier et situé Downtown, des embarcadères abandonnés et des entrepôts sur le front de mer à Manhattan, une usine de macaroni et quelques bureaux dans le secteur de Midtown. Ils n'ont pas encore essayé de trouver un musée à l'abandon.[150]

Et pourtant, la configuration même de l'ancienne école, récupérée en 1976, offrira une topographie plus traditionnelle. Les salles de classe se rapprochent plus des salles d'un musée que des lofts de SoHo. Mais avant

150 « For both work and exhibition space, Art & Urban currently has its eye on a former barracks in the Brooklyn Navy Yard, a large building downtown owned by the city's Department of Real Estate, abandoned piers and warehouses on the Manhattan waterfront, a macaroni factory, and some offices in the midtown area. It has not yet tried to find an abondoned museum ». Grace Glueck, « Brightening Up the Bowery », *The New York Times*. 23 Juillet 1972.

l'ouverture de P.S.1, ce sont plusieurs lieux qui vont accueillir les expérimentations de Richard Nonas, Vito Acconci, James Bishop ou encore Simone Forti et Charlemagne Palestine.

Exposer au Brooklyn Bridge

Première expérience d'Alanna Heiss : *The Brooklyn Bridge Show*, réalisé en collaboration avec Gordon Matta-Clark en 1971. Expérience singulière, mais peu documentée[151], l'exposition sous le pont de Brooklyn est sans doute un des meilleurs exemples de l'usage de la configuration urbaine par les artistes et de l'inventivité de la communauté. A la fois espace en plein air et espace délimité par les arches, et les piliers du pont sur la rive, les lieux offraient un territoire d'exposition paradoxal semi-clos et sans mur. Installation, production, exposition : trois jours de créativité démontrant l'intérêt des artistes pour la création spontanée et l'usage de la matière urbaine. Outre les sculptures de Jene Highstein et de Richard Nonas, une œuvre de Matta-Clark révèle assez bien l'atmosphère de l'évènement : *Fire Child*. Film super 8 en couleur, d'à peine dix minutes, *Fire Child* documente la réalisation d'une sculpture, une sorte de muret constitué de déchets, de papier mâché, de canettes et de détritus ramassés alentour. La scène d'ouverture offre la vision d'un jeune garçon près d'un feu, entouré de débris, de pièces métalliques, de pneus. D'autres personnages, un homme âgé, une femme, et toute une série d'objets usagés plantent la situation. Par la présence du feu, on retrouve ici l'obsession de Matta-Clark pour la transformation des matériaux, la fusion des matières et l'expérimentation directe de la sculpture comme processus de transformation radical. Brouette, marteau, déchets : leur place est largement aussi importante que les personnages et c'est la relation de ceux-ci à la production de l'œuvre que Matta-Clark met en scène dans *Fire Child*. La création du muret recouvert de pages de bande-dessinée n'est pas essentielle : le cœur du propos se situe dans la récupération des détritus et leur réutilisation. L'usage du film révèle justement cet intérêt pour le processus et l'image même est jeu de texture et de matières.

Or, le *Brooklyn Bridge Show* avait été présenté aux autorités de la ville comme un évènement cinématographique afin de s'assurer de sa légalité. Les documents mentionnent Alanna Heiss et Gordon Matta-Clark comme producteurs réalisant un tournage en extérieur. Sculptures et installations correspondraient ainsi aux décors du film. Nous ne sommes pas si éloignés de la réalité puisque les sculptures de Jene Highstein ou les travaux de Gordon Matta-Clark ont fréquemment servi de « décors » au sein des espaces alternatifs : décors de films, performances, concerts, danses. Peu de temps après, c'est ce même délabrement poétique qui sert de décor aux œuvres installées au 10 Bleecker Street. Entre Mai 1972 et Janvier 1973, un nouvel espace d'exposition alternatif ouvre ses portes et donne l'opportunité à quelques artistes de confronter leur pratique à d'autres lieux. On retrouve quasiment la même équipe que celle qui occupe le 112 Greene Street ou le 98 de la même rue. Même principe : l'identité du lieu se confond avec sa localisation géographique elle même particulièrement signifiante, au cœur de SoHo.

151 Le film de Gordon Matta-Clark reste le principal document de l'exposition. La rareté des sources écrites ou photographiques a suscité une transmission orale faisant de l'évènement une étape importante dans l'évolution des pratiques artistiques au début de la décennie.

10 Bleecker

Si l'espace d'exposition ferme en janvier 1973, les lieux continuent à servir d'ateliers jusqu'au printemps 1975, moment où toute l'énergie se concentrera sur P.S.1. Le rez-de-chaussée et le premier étage accueillent donc, pendant environ neuf mois, sculpteurs et musiciens. Les lieux sont particulièrement délabrés et conviennent assurément à Richard Nonas qui inaugure l'endroit avec une exposition intitulée *Enclosures* [152], « Enclos ». Il revient sur son expérience au 10 Bleecker dans le catalogue de l'exposition du New Museum, *Alternative in Retrospect,* en 1981 :

> Alanna nous a nourris comme il fallait. Nous avions faim ; faim jusqu'à la douleur – faim d'espace, faim de travailler, faim de voir les œuvres sortir, de les voir exposées, faim de passer au prochain travail. Alanna a fourni nos cuisines. [153]

Cette violence du désir de construire, de créer et d'épanouir sa production au sein de ces nouveaux espaces conduisit Alanna Heiss dans son entreprise. L'exposition *Six sculptors - 7,000 Square Feet*[154] fut une invitation à investir l'espace librement. Le titre même révèle l'opportunité offerte aux artistes qui y verront souvent un défi complexe. Jene Highstein, habitué des espaces alternatifs témoigne, comme beaucoup d'autres artistes, de la puissance des lieux :

> C'était une situation où l'espace d'exposition lui-même était tellement violent qu'il existait une compétition réelle entre les œuvres et l'environnement. Tenter d'installer une œuvre contemplative dans cet espace était un vrai défi. C'était généralement la nature du contexte dans les espaces alternatifs. [155]

Lorsque Jene Highstein évoque ce principe des espaces alternatifs, il désigne l'origine des premiers espaces : l'expérience totale, l'expérience du corps face à l'œuvre, que ce soit le corps de l'artiste ou celui du spectateur. Au delà de la contemplation, l'art doit être expérience et seuls ces lieux, et la violence de l'environnement, sont à même de provoquer cette nouvelle expérience et cette « révision des perceptions » [156]. D'autres installations témoignent de ces jeux de perception. *Visual Sound Zone*[157] de Nancy Holt correspond par exemple à un remodelage des lieux par le son. L'œil est perdu dans ce vaste espace et une voix enregistrée guide le visiteur vers une sorte d'alcôve déconstruite au sein de laquelle la bande son se déroule et décrit ce petit espace. Trois

---

152 Le terme « enclosures » évoque à la fois l'enclos et la clôture, la limite et l'espace délimité. Richard Nonas fera de ce terme un leitmotiv de toute son œuvre en jouant justement de la polysémie et du caractère équivoque du mot. L'exposition fut visible du 13 au 27 mai 1972 au 10 Bleecker.

153 « Alanna fed us in the ways that counted. We were hungry; we hurt with hunger - hunger for space, hunger to get work made, hunger to get it out and seen, hunger to get on to the next work. Alanna manned our kitchens ». Richard Nonas en 1981, cité dans *Alternatives in Retrospect, An Historical Overview*, catalogue de l'exposition tenue au New Museum, du 9 mai au 16 juillet 1981, organisée par Marcia Tucker et Jacki Apple, p. 43.

154 L'exposition comprenait des oeuvres de Cecile Abish, Bill Bollinger, Peter Gourfain, Robert Grosvenor, Jene Highstein et Richard Nonas et dura deux semaines, du 10 au 24 juin 1972.

155 « It was a situation where the exhibition space itself was so violent that you had real competition between the work and the environment. To try to put something that was contemplative in that space was a real challenge. That was generally the nature of the alternative-space context » Jene Highstein en 1981, cité dans *Alternatives in Retrospect, An Historical Overview*, catalogue de l'exposition tenue au New Museum, du 9 mai au 16 juillet 1981, organisée par Marcia Tucker et Jacki Apple, p. 43.

156 Brian O'Doherty, *White Cube, l'espace de la galerie et son idéologie*, JRP Ringier, Zurich, 2008. p. 108.

157 *Visual Sound Zone*, pièce exposée dans le cadre de *Recent Works : Nancy Holt*, du 15 juillet au 5 Août 1972 au 10 Bleecker.

minutes de description de l'alcôve qui donnent lieu à tout l'espace d'exposition. Nous reviendrons sur les travaux de Nancy Holt au sein de 10 Bleecker lorsque nous détaillerons les liens entre musique, vide et silence au sein des espaces alternatifs, et comment la stimulation des sens, et notamment de l'ouïe, est une pratique indissociable de la sculpture et des performances de danse. Mais avant cela, déplaçons nous vers un autre espace aménagé par les soins de l'Institute for Art and Urban Resources : The Idea Warehouse.

The Idea Warehouse

Ouvert en décembre 1974 sur Reade Street, dans TriBeCa, The Idea Warehouse est le signe de plusieurs mutations : le nom même laisse entendre l'apparition d'un principe directeur et d'une définition ; sa localisation atteste des changements géographiques de l'alternative. TriBeCa, pour « Triangle Below Canal street » se situe au sud de SoHo et constitua, à partir de 1973 environ, la soupape de décompression de SoHo, dont la saturation allait croissante. Comme nous avons pu le voir précédemment, la situation de TriBeCa, très au sud, n'assurait pas les mêmes opportunités que SoHo, et le quartier fut surtout une zone de résidence et d'ateliers qui n'eut jamais la vitalité de SoHo. Le nom même de l'espace, Idea Warehouse, amorce l'installation de l'Institut dans un programme qui ne peut éviter la sédentarisation.

Dieter Froese qui organisa la plus grosse exposition *Ideas at The Idea Warehouse*[158] raconte en 1981 comment le lieu est à la fois le résultat d'une série d'expériences dans les espaces alternatifs, mais aussi l'amorce de nouvelles pratiques d'exposition dans ces espaces. Si la plupart des œuvres exposées ont été réalisées pour le lieu, certaines provenaient des ateliers d'artistes et n'avaient pas de relation directe avec les matériaux et la configuration de l'espace. Les collaborations, lors d'expositions précédentes, provenaient généralement de la présence de différents ateliers et artistes. La compagnie Mabou Mines possédait un espace de répétition au sein de 10 Bleecker, tout comme Simone Forti, Ken Jacobs, Charlemagne Palestine et Philip Glass. Les ateliers étaient donc ouverts à de nombreux artistes de différentes disciplines : danseurs, sculpteurs, cinéastes ou musiciens. L'exposition de Dieter Froese vint confirmer la présence d'une plus grande variété de pratiques que dans les premières années des espaces alternatifs. La performance avait notamment pris une place de choix dans la programmation, indépendamment de la danse et de la sculpture.

Le commissaire de l'exposition avait d'abord été invité par une galerie traditionnelle à organiser un festival avec une vingtaine d'artistes, rassemblant principalement des installations et des performances, sur environ quatre semaines. Chaque artiste aurait été rémunéré et un catalogue aurait du être publié. Pourtant, trois semaines avant l'ouverture, la galerie annula le projet et Dieter Froese tenta de le réaliser ailleurs : Alanna Heiss et Linda Blumberg, également membre de l'Institute for Art and Urban Resources, acceptèrent l'entreprise. Ne doit-on pas voir ici l'évidence d'un changement essentiel au sein des espaces alternatifs? Un

158 *Ideas at the Idea Warehouse,* exposition organisée par Dieter Froese et présentée du 16 juin au 11 juillet 1975, avec des oeuvres de Kirsten Bates, Bill Beirne, Jim Cobb, Colette Ralston Farina, Colleen Fitzgibbon, Peter Frank, Dieter Froese, Julia Heyward, Davi Det Hompson, Taka Iimura, Willy Lenski, Gianfranco Mantegna, Anthony McCall, Michael McLard, Rita Myers, Virginia Piersol, Marcia Resnick, Angels Ribe, Joost Romeu, Willoughby Sharp, Ted Victoria, Yoshi Wada et Robin Winters.

programme prévu dans une galerie classique se voyait re-localisé en territoire alternatif, ce qui ne fut pas sans poser de problème. La configuration des lieux imprima cependant sa marque sur l'exposition :

> Toutes les activités avaient lieu à l'Entrepôt (the Idea Warehouse) ou dans ses abords – dans le couloir et dans la rue devant l'immeuble. La plupart des œuvres se rapportaient aux lieux ou s'y référaient ; ce n'était qu'occasionnellement que des travaux finis étaient apportés dans la galerie depuis le studio des artistes. Il s'agissait souvent de travaux croisés, de mélanges : les *performers* projetaient des diapositives, les artistes vidéo projetaient des films, des photographes réalisaient des installations / sculptures.
>
> Les activités se sont réduites à sept performances par huit artistes et quinze installations par seize artistes. Une des contributions n'apparaissait que dans le catalogue.
>
> Une semaine après la fin de l'exposition se tint une réunion rassemblant les participants au bar le Magoo's. Des voix insatisfaites se firent entendre à propos de la façon dont l'Institut avait géré l'exposition. Certains artistes se sentirent utilisés et non soutenus par l'institution qui les accueillait. D'autres remirent en cause les mérites de telles expositions dans les espaces alternatifs.
>
> Un an plus tard, les artistes participants à l'exposition *Rooms* à P.S.1 reçurent un cachet pour leur participation. [159]

La remise en question de ce type d'exposition au sein des espaces alternatifs est réelle et nombreux sont les artistes qui craignent un glissement de ces espaces vers l'institution et la galerie traditionnelles. Si ces mêmes artistes exposent en galerie, la présence des espaces alternatifs garantit une zone d'expérimentation radicale, un territoire de collaborations alors unique. L'ouverture de P.S.1 annonce la fin d'un modèle à un moment où l'alternative est à son apogée médiatique. Signe essentiel : les espaces de l'Institute for Art and Urban Resources matérialisent la séparation entre l'atelier et l'espace d'exposition, alors que 112 Greene Street tendait à gommer cette différence et à mettre en valeur le processus de création au sein même de l'espace d'exposition. Le même institut développa un autre espace, également singulier, qui continue encore à être dirigé par Alanna Heiss, comme siège de la radio A.I.R., anciennement radio de P.S.1 : The Clocktower.

The Clocktower

Situé très au sud de Manhattan, à quelques pas de Wall Street, The Clocktower présente une autre relation entre les œuvres et les lieux, plus proche des modes d'exposition traditionnels et pourtant excessivement original. Situé, comme son nom l'indique, dans une immense tour-horloge, l'espace ouvert en 1973 occupe les deux derniers étages du bâtiment construit au début du siècle. L'état des lieux n'a rien du délabrement des espaces précédents et Peter Schjeldahl les décrit comme « une pièce cubique blanche »[160]. Le

159 « All activities took place in the Warehouse and around the premises - in the hallway and in the street in the front of the building. Most works related to the space or referred to it; only occasionally were finished works brought into the gallery from artists' studio. Often cross-over work was produced : performers projected slides, videomakers showed films, photographers made sculptural installations.

The activities roughly broke down to seven performances by eight artists and fifteen installations with sixteen artists. There was a one-catalog-only contribution.

One week after the show was over, a meeting of the artists involved in the exhibition took place at Magoos Bar. Dissatisfaction was voiced toward the Institute's handling of the show. Some artists felt used rather than being supported by the hosting institution. Some questioned the merits of exhibitions of this kind with alternative spaces.

A year later artists involved in P.S.1's Rooms show received honoraria ». Cité dans *Alternatives in Retrospect, An Historical Overview,* catalogue de l'exposition tenue au New Museum, du 9 mai au 16 juillet 1981, organisée par Marcia Tucker et Jacki Apple, p. 48.

160 « A white cubular room », Peter Schjeldahl, « The Diffident Avant-Garde Has an Outpost in the Sky », *The New York Times*, 10 Juin 1973.

journaliste montre comment les lieux sont propices à l'exposition des toiles de James Bishop, dans un état d'esprit certes alternatif mais bien différent de celui du 112 Greene Street par exemple :

> La Clocktower est un lieu propice à la concentration, même à la méditation, loin des galeries-entreprises et des musées tonitruants. L'expérience de la visite est une ascension dans plus d'un sens du terme (…) Il n'est pas aisé d'ouvrir sa sensibilité assez grand pour recevoir une bouffée de la puissance secrète et si particulière de cet art. Cela ne serait cependant pas possible de le faire ailleurs qu'à la Clocktower, un environnement qui s'accorde avec la qualité unique de l'art qu'il contient. [161]

Ce que Peter Schjeldahl appelle l'« avant-garde timide » trouverait donc l'espace d'exposition parfait au sein de la Clocktower. On pourrait voir ici le prolongement remarquable de la définition des premiers espaces alternatifs qui voudrait que les œuvres entretiennent un rapport privilégié avec l'espace d'exposition. Le processus de création serait-il cependant oublié ? Seuls compteraient la perception de l'œuvre au sein de l'espace, l'élévation des yeux et du corps et la contemplation des œuvres? D'autres expositions et performances viendront nuancer cette idée, comme par exemple la performance *Cry Baby* de Vito Acconci, installation sonore entre les deux étages. L'identité du lieu est tout aussi forte que celle des espaces tels 10 Bleecker ou 112 Greene Street mais certaines potentialités en sont absentes, et notamment le rapport aux matériaux et à l'espace urbain. L'élévation même du lieu pose une distance fondamentale avec l'espace environnant. S'il est fait usage de la matière urbaine c'est uniquement dans le lieu lui même et non dans les œuvres exposées. Ce qui fut désigné comme un « environmental statement on its own »[162] offre d'autres possibilités et la prédominance de la peinture et de la performance n'est pas sans rapport avec cette étrange situation « près du ciel ». Vivien Raynor, du *New York Times* évoque ainsi l'atmosphère de cet espace singulier : « Il a l'ambiance d'un ministère d'Europe de l'Est vu par Hitchcock à son apogée ». [163]

Espace obscur, la Clocktower continua à inspirer les artistes new-yorkais pendant plusieurs années, en marge des espaces alternatifs. Doit-on considérer la Clocktower comme un espace alternatif à part, voire comme une forme d'alternative à l'alternative? Dans tous les cas, les lieux révèlent le développement de nouveaux systèmes de perception des œuvres et un rapport au corps inédit dans la perception de la peinture notamment. Nous analyserons dans la partie suivante comment s'articulent la présence des lieux, leur puissance, et la perception des œuvres, mettant le corps de l'artiste et le corps du spectateur au centre de toute expérience artistique, loin du refoulé greenbergien.

La place particulière que tenait la Clocktower dans le paysage alternatif permit vraisemblablement sa conservation et le maintien de ses ateliers, même après l'ouverture de P.S.1. La Clocktower représentait une

---

161 « The Clocktower is a place conducive to attentiveness, even to meditation, far from businesslike galleries and clamorous museums. The experience of visiting it is elevating in more ways than one. (…) It is not easy to open one's sensibilities enough to receive a whiff of this art's peculiar, secret power. It cannot be more possible to do so anywhere however, than it is in the Clocktower, a setting to match the uniqueness of the art it contains ». Peter Schjeldahl, « The Diffident Avant-Garde Has an Outpost in the Sky », *The New York Times*, 10 Juin 1973.

162 Vivien Raynor, « Art: Noise in the Attic », *The New York Times*, 9 décembre 1977.

163 « It has the ambience of an Eastern European ministry as seen by Alfred Hitchcock in his prime », Vivien Raynor, « Art: Noise in the Attic », *The New York Times*, 9 décembre 1977.

expérience nouvelle, et assurément unique. L'ouverture de P.S.1 venait bien plus dans la lignée des expériences au sein de The Idea Warehouse et de 10 Bleecker que de la Clocktower. Vaste terrain de jeu pour soixante dix huit artistes, P.S.1 fut inauguré en 1976 avec l'exposition *Rooms* restée célèbre par son originalité entre deux, charnière entre les espaces alternatifs et le monde des galeries commerciales et musées.

P.S.1 : de la « Public School n°1 » au « Project Studio 1 »

Peut-on affirmer que l'exposition *Rooms* serait une mise en scène de plus de six ans de pratiques alternatives et de la relation privilégiée des artistes aux lieux et à la matière urbaine, caractéristique essentielle de l'avant-garde des années 1970? Comment comprendre la sédentarisation de l'Institute for Art and Urban Resources dans un quartier semi-industriel du Queens? P.S.1 représente une scène artistique à lui tout seul. Délocalisation de la communauté de Downtown, l'exposition *Rooms* rassemble la grande majorité des artistes impliqués dans les espaces alternatifs durant la première moitié de la décennie. Nous envisagerons alors *Rooms*, de même que l'année 1976, comme des moments pivots. Pour cette partie et celle à venir, nous nous bornerons à cette limite chronologique, après laquelle la définition de l'alternative se transforme en profondeur. Ceci sera alors le sujet de nos derniers chapitres.

« Aussi grand qu'un musée [164]» : le nouvel espace récupéré par l'Institut dépasse les limites de l'alternative et cristallise le principe de l'espace-d'exposition-atelier. Pourtant, Alanna Heiss insiste sur la nécessité de considérer les lieux comme un terrain d'expérimentation et comme une œuvre en devenir, non comme un espace d'exposition préexistant aux œuvres à installer. La critique s'interrogera pourtant sur ce glissement dans la primauté des lieux ou des œuvres :

> Le lieu est aussi grand qu'un musée mais l'ennui avec les musées c'est que les lieux ont été construits avant que les œuvres ne soient réalisées. Ce qui nous intéresse, c'est un lieu qui pourrait délibérément être rendu flexible aux exigences d'un nouvel art. [165]

Le long travail de prospection conduit par Alanna Heiss pour divers espaces expérimentaux l'amène donc dans le Queens en 1975, après SoHo, TriBeCa, Wall Street ou encore Coney Island. Contrairement aux espaces précédents, P.S.1 offre une superficie gigantesque qui permet un meilleur usage de la division entre ateliers et espaces d'exposition. La configuration des lieux, en salles, cours, terrasses et couloirs, est propice à l'installation d'œuvres variées, massives ou intimes, sculptures ou dessins, environnements ou performances. Les murs ont cependant une présence imposante. La profusion de murs, d'angles, de couleurs et de peintures écaillées représente de nouveaux défis et une situation inédite pour les espaces alternatifs. Souvenons-nous du *Brooklyn Bridge Show* et des mots d'Alanna Heiss qui souhaitait démontrer à quel point les murs n'étaient pas

164 Grace Glueck, « Abandoned School in Queens Lives Again as Arts Complex », *The New York Times,* 10 juin 1976.

165 « The space is as big as a museum's but the trouble with museums is that their facilities were built before the art was made. We're interested in a space that can deliberately be made flexible to the demands of new art ». Grace Glueck, « Abandoned School in Queens Lives Again as Arts Complex », *The New York Times,* 10 juin 1976.

indispensables à tout espace d'exposition. Ce sont ces murs qui vont pourtant inspirer, supporter et se fondre avec une grande majorité des œuvres de l'exposition *Rooms*.

La découverte de l'école abandonnée intervient au moment où 10 Bleecker, The Idea Warehouse et The Sculpture Factory à Coney Island devaient être laissés à leurs propriétaires. Alanna Heiss déplore alors les difficultés nombreuses rencontrées dans la nécessité de déplacer l'Institut en permanence. La négociation des financements, des loyers, la remise en état des lieux (limitée, mais souvent nécessaire pour des raisons de sécurité) sont des contraintes qui pèsent sur la programmation. Pourtant, ces contraintes sont paradoxalement à l'origine de la spontanéité et de la radicalité des œuvres exposées. Ensuite, la communauté de Downtown se délite peu à peu à l'horizon de la moitié de la décennie alors que SoHo est envahi par les galeries et lofts luxueux. Les artistes installés durant les années 1950 ou 1960 restent dans le quartier mais la densité de population et d'activités diverses desserre les mailles du réseau et les espaces alternatifs ne suffisent plus à rassembler tout le monde. Installer l'Institute for Art and Urban Resources dans le Queens, à quelques stations de métro de Manhattan et du Musée d'art moderne, répond à un besoin de trouver d'autres territoires à l'alternative :« Quand je l'ai vu, j'en suis tombée à la renverse », raconte Alanna Heiss : « La situation dans un quartier industriel était idéale, pour les fournitures, et c'est tellement grand que les artistes peuvent se permettre d'expérimenter ».[166]

Après l'obtention de bourses de la part du New York State Council on the Arts et grâce au soutien d'une banque alors mécène important de l'art de la fin des années 1970, la rénovation du lieu peut commencer. Il s'agit simplement de s'assurer de la solidité des planchers, de refaire une partie de la toiture et de ne pas compromettre la sécurité des artistes et des visiteurs. Les bureaux, tableaux noirs et restes de l'école sont laissés en place, tels quels : tiroirs ouverts et craies écrasées sur le sol. On croirait à un décor de théâtre à l'abandon, ou reconstitué. On y voit surtout une variation autour du modèle de SoHo. L'ancien quartier industriel et ses manufactures légères, encore en activité, avaient servis de modèles, d'inspiration et de fournisseurs de matériaux et de formes pour la première génération d'espaces alternatifs. La critique et les artistes avaient mis en valeur la relation primordiale des œuvres au contexte industriel, et par sa localisation, P.S.1 reproduisait le schéma heureux de SoHo.

Le Queens n'offrait cependant pas la même configuration urbaine : une topographie ouverte, sans les « coutures » et frontières de SoHo et des quartiers alentours, un aspect hétéroclite du point de vue architectural et une part non négligeable de maisons, peu propices à un déménagement réel de la communauté. Il n'était pas question de transfert : les artistes étaient installés Downtown et le Queens n'était qu'un prolongement en miniature des quartiers des années 1960. Or, la topographie de l'ancienne école offrait la possibilité de remettre en scène la vie des quartiers du sud de Manhattan : bastion fermé, de plusieurs étages, et dédale de couloirs, de salles, de terrasses et de cours intérieures, sa topographie était celle d'un quartier construit, d'une communauté

166 « When I saw it i was bowled over » raconte Alanna Heiss, « The industrial location was ideal, because of supplies and it's so big that artists can afford to experiment there », citée dans Grace Glueck, « Abandoned School in Queens Lives Again as Arts Complex », *The New York Times*, 10 juin 1976.

intra-muros. Les rues étaient devenues couloirs et chaque salle proposait une forme d'espace alternatif en miniature. N'est-ce pas ce qui caractérisait alors Downtown Manhattan à la fin des années 1960 ? Doit-on y voir un même principe d'unité géographique? La communauté d'artistes alors seuls résidents permanents investissait les lieux comme les salles d'un musée, et les rues prenaient des airs de couloirs animés entre ateliers, espaces alternatifs, cafés et lieux de sociabilité. Espaces du dedans et espaces du dehors étaient confondus, des *Street Works* de 1969 à l'*Open House* de 1972. Douglas Davis, artiste de l'exposition *Rooms* évoque l'atmosphère et montre comment les lieux contribuent à une réelle mise en scène et à une répétition [re-enactment] de l'esprit de SoHo dans les années 1960 :

> P.S.1 était bien sûr une occasion importante. Il y avait un certain sens du passé dans ce lieu, et du présent aussi. La fête, les musiciens, la danse, avaient une certaine saveur des années 1960 et enthousiasmaient ceux qui avaient manqué toutes ces années. La plupart des œuvres offraient cependant une autre résonance. C'était plus calme que ces années là, plus introspectif. [167]

Un ensemble de réflexions et de documents sur l'exposition sont ainsi rassemblés dans le catalogue : l'existence même d'un catalogue matérialise le chemin effectué par la génération des premiers espaces alternatifs. Garder trace, conserver images, textes, descriptions et archives, il y a là un nouvel état d'esprit qui contribuera beaucoup à forger la définition de ce qui sera la seconde génération de l'alternative, après 1976. Des artistes de plusieurs générations se retrouvent dans les ateliers et les salles d'exposition de *Rooms*. On y redécouvre une alternative différente, une variation quasi institutionnelle du modèle initial : P.S.1 est à la fois décor et mise en scène de cette alternative. Le même esprit de collaboration, d'échange et de « travail » des matériaux et des lieux semble présent dans l'ancienne école. La qualité introspective des œuvres évoquée par Douglas Davis provient cependant de la séparation flagrante entre les œuvres, entre les artistes. Chacun s'est approprié, ou s'est vu attribué, un espace. Murs, couloirs et cloisons séparent les productions de chacun. Toutes les facettes de l'alternative ne se retrouvent pas dans le Queens. Alors que les vastes territoires des espaces alternatifs de Downtown permettaient souvent la cohabitation, parfois anonyme, des œuvres et des artistes, P.S.1 tend à mettre en valeur l'identité de chaque création. Le nouvel espace est plus approprié aux développements de chacun. La première génération d'espaces alternatifs correspond au murissement et à l'affirmation d'une production singulière pour chaque artiste. L'équipe du 112 Greene Street est toujours soudée en 1976 mais chacun a su se détacher de la production des autres et développer une créativité singulière. Le but premier de P.S.1 et de *Rooms* était donc de donner un nouveau support aux artistes et de rassembler la communauté dans un même lieu, autour de cette même poétique du délabrement :

> *Rooms* (P.S.1) représente une tentative pour remédier à un problème. La plupart des galeries et des musées sont conçus pour montrer des chefs-d'œuvre, des objets imaginés et réalisés ailleurs pour être ensuite exposés dans des espaces relativement neutres. Mais beaucoup d'artistes d'aujourd'hui ne réalisent pas des chefs-d'œuvre auto-

167 « P.S.1 was of course an important occasion. It had a sense of the past about it as well as the present. The party, the band, the dancing had a 60's feeling and thus cheered up those who miss all of that in the current time. Most of the work had however, another resonance. It was quieter than that, more introspective ». Douglas Davis cité dans *Rooms,* catalogue de l'exposition tenue à P.S.1 du 9 au 26 juin 1976 et organisée par Alanna Heiss. p. 119.

référencés, ne le veulent et n'essayent pas de le faire. Les espaces neutres ne les intéressent pas non plus. Leur travail inclut plutôt l'espace environnant, il l'enserre, il l'utilise. L'espace d'exposition devient non plus un cadre mais un matériau. Et cela le rend difficile à exposer.

Cette exposition, *Rooms* (P.S.1) est une tentative pour résoudre le problème. L'on a demandé à la plupart des 78 artistes de choisir un espace et d'y travailler comme dans un contexte. A d'autres l'on demanda des œuvres réalisées en atelier. La variété des espaces disponibles était immense, depuis les salles de classe, les toits, les couloirs, les placards, jusqu'à la chaufferie, au coffre à charbon, au grenier et à la cour de récréation. Mais tout l'espace était unique. Chaque pièce était différente. Le délabrement des lieux était cependant assez fort pour entrer en concurrence avec tout ce que pouvait y faire un artiste. Chaque artiste à affronté la question à sa manière. Les risques étaient énormes, mais, d'une certaine manière, le risque semble générer une excitation et une énergie fantastiques ouvrant ainsi les possibilités que des espaces plus conventionnels avaient occultées. Certains artistes ont transformé les lieux dans lesquels ils travaillaient alors que certains l'utilisèrent comme partie intégrante de leur œuvre. D'autres choisir aussi des pièces qui possédaient les qualités formelles correspondant exactement à leurs préoccupations esthétiques. Quelques uns choisirent des espaces relativement neutres et beaucoup travaillèrent directement avec les détails du bâtiment lui-même. Mais tous devaient faire avec l'espace au lieu de feindre de l'ignorer ; tous devaient le reconnaître au lieu de l'éviter. Et c'est ici que repose l'unité et la force de l'exposition ; 78 artistes travaillant avec un immeuble complexe et non pas simplement dedans. [168]

Peut-on parler de forme imposée? Ce qui était une évidence spontanée (l'usage des lieux et de leur plaisant délabrement) devient un modèle de travail, le modèle du processus de création. Comment les œuvres sont-elles nées des lieux, comment certaines se sont-elles insérées dans ces espaces imposants? Dans quelle mesure ce « petit chef d'œuvre de l'architecture institutionnelle »[169] a-t-il été à la fois à l'origine d'une des expositions les plus importantes des années 1970 et la cristallisation de pratiques radicales transformées en créativités timides?

Rooms : peintures écaillées et poétique de la salle de classe

La première inspiration des artistes fut assurément l'ancienne fonction des lieux : les tableaux noirs, chaises et bureaux, couloirs, couleurs et porte-manteaux ont été sources de réminiscences ou inspirations pour des transferts littéraux ou détournés d'une mémoire d'écolier. Bill Beirne, artiste dont les installations sonores avaient déjà été remarquées au 112 Greene Street ou au 10 Bleecker, diffuse ainsi dans un couloir un

168 « Rooms (P.S.1) represents an attempt to deal with a problem. Most museums and galleries are designed to show masterpieces; objects made and planned elsewhere for exhibition in relatively neutral spaces. But many artists today do not make self-contained masterpieces; do not want to and do not try to. Nor, are they for the most part interested in neutral spaces. Rather, their work includes the space it's in; embraces it, uses it. Viewing space becomes not frame but material. And that makes it hard to exhibit.

This show, Rooms (P.S.1) is an attempt to face that problem. Most of the 78 artists were asked to choose a space and work within it as a context. Others were asked to contribute studio work. The variety of space available was immense; from classrooms, roofs, hallways, closets to a boiler room, coal bin, attic and playground. But, all the space was unique. Each room was different. Yet in all of it, the decrepit urgency of surface was strong enough to offer possible competition to anything the artist might do. Each artist faced this difficulty in his own way. The risks involved were enormous, but somehow that factor of risk seems to generate enormous energy and excitement opening up possibilities that more conventional spaces had masked. Some of the artists changed the spaces within which they worked, while others used the space as part of their art. Still, others selected rooms that fit the specific formal concerns that were the central focus of their work. A few chose relatively neutral spaces and many worked with the architectural details of the building itself. But all had to deal with the space instead of ignoring it; all had to acknowledge it instead of avoiding it. And that was the power and unity of the show; 78 artists working with a complex building and not just in it. » Alanna Heiss. Extrait de l'introduction du catalogue de l'exposition *Rooms* tenue à P.S.1 du 9 au 26 juin 1976 et organisée par Alanna Heiss.

169« P.S.1 is still the same minor masterpiece of institutional architecture which was not recognized as such until the wreckers were about to move in.» John Russell, « An Unwanted School In Queens Becomes An Ideal Art Center », *The New York Times*, 20 juin 1976, p. 89.

enregistrement effectué dans une école de Manhattan : *Progress Through Education*[170]. Bruits de couloirs, pas, cohues ou chuchotements : la densité sonore alterne avec une quasi absence de sons, comme dans les couloirs d'une école, entre cours et récréations. L'histoire racontée par l'artiste à propos de sa prise de son semble cependant presque plus importante que l'installation elle-même. Le catalogue reprend le court récit de Bill Beirne et ses difficultés à capter sur une longue durée un enregistrement fiable qu'aucun élève ne serait venu perturber[171]. Œuvre littérale, sa réalisation semblait inévitable. D'autres usages de l'école révèlent plus de subtilité et une cohérence idéale entre œuvre et espace.

Joseph Kosuth décida par exemple de s'approprier les tableaux noirs d'une salle de classe pour y présenter *Ideology / Artefact (12 years + Or - Week)*[172], comme une démonstration mathématique laissée en place après un cours, comme un collage conceptuel en espace scolaire. La même idée fut également au cœur de l'intervention de Marcia Hafif[173] qui recouvrit plusieurs tableaux d'une même salle d'un texte érotique avec une écriture sage et policée, à la manière d'une institutrice. Texte à la craie, œuvre effaçable, l'intervention discrète mais remarquée de l'artiste s'insérait à la fois dans la démarche habituelle de l'artiste, et dans les lieux, avec une cohérence remarquable. Tina Girouard[174] occupa également un tableau noir de diagrammes, schémas et textes didactiques. Si là encore la littéralité peut mettre en doute la qualité des projets, remarquons cependant la forme utilisée par Marcia Hafif et Joseph Kosuth. L'un comme l'autre semblent autant jouer du thème que du cadre même du tableau. L'écriture linéaire de Marcia Hafif, sans paragraphe, et à la régularité surprenante, donne l'impression d'un jeu de dessin sériel sur une toile traditionnelle. Cadre et peinture s'installent à P.S.1 de manière essentielle : ce qui n'était pas une spécialité dans des espaces comme 112 Greene Street retrouve un élan à partir de 1972-1973 et plus encore au milieu de la décennie dans un mouvement d'essoufflement de la sculpture-architecture et du post-minimalisme. Nous reviendrons sur ces mutations importantes de la décennie dans la partie suivante et l'exposition *Rooms* offre un état des lieux de la peinture particulièrement intéressant.

Le mur est certes le support des toiles de James Bishop[175] dont les lignes et divisions font écho à la peinture et aux surfaces des murs alentour. Le lisse et le rugueux se heurtent dans la salle de classe et le contexte ne fait que renforcer la puissance des œuvres de l'artiste. Mais le mur représente d'abord un monde de textures que les artistes ont parfois exploré avec beaucoup de délicatesse. Susan Weil dont les *Horizon paintings* au 112 Greene Street[176] dénotaient un double intérêt pour les jeux de support souples et flexibles et une obsession de la ligne, installe un ensemble de feuilles de papier sur un mur d'une des salles de classe. *Night*

170 Bill Beirne. *Progress Through Education*, 1976. "Contents : a forty minute recording of the sounds in an active New York City public school corridor to be played continuously in the abandoned school corridor at P.S.1. Recorded at j.h.S. 80Bx, 11:25 – 12:05 6/76 3rd floor corridor. Recording technician : Peter Miranda. Recording assistant : Felix Melendez. Catalogue de l'exposition, p. 46.

171 Catalogue de l'exposition, p. 120.

172 Joseph Kosuth, *Ideology / Artefact (12 years + Or – Week,* 1976. Catalogue p. 66.

173 Marcia Hafif, *Untitled*, 1976. Catalogue p. 76.

174Tina Girouard, *Moving Out – Moving In = A Statement About People, Place and Energy,* 1976. Catalogue p. 89.

175 James Bishop, *Untitled*, 1974. Catalogue p. 25.

176 Exposition Horizon, au 112 Greene Street, du 13 au 23 janvier 1973. Pour plus de détails : cf. *112 Greene Street / 112 Workshop*, *History, Artists & Artworks,* édité par Robyn Brentano et Mark Savitt, New York University Press, New York, 1981, p. 42-43.

Sound[177] se compose de papiers recouverts d'encre et d'acrylique avec un jeu de tâches claires sur fond sombre, comme une nuit étoilée.

La première rangée de huit feuilles de papier reste collée au mur : chaque feuille bord à bord, leurs motifs rappelant le vieillissement de la peinture environnante. Les huit feuilles suivantes, sur la seconde rangée juste au dessous des premières, se décollent et se froissent comme sous l'effet du vent ou de l'arrachement progressif de vieilles affiches. La ligne entre les deux rangées correspond exactement à celle du raccordement entre l'espace supérieur peint et l'espace inférieur du mur fait de briques apparentes sous les feuilles froissées. Enfin, la troisième et dernière rangée de feuilles est prête à s'envoler : bords retournés, feuilles pliées, froissées et décollées, l'œuvre se décompose à l'approche du sol. La texture de chaque élément de papier recouvert d'encre et de peinture est d'une sensualité remarquable, et chaque froissement apparaît comme instantané, fragile et révélateur du conflit entre l'œuvre et l'espace, entre la brique et le papier. Là où les feuilles se plient, la peinture est absente du mur. Les feuilles restées en place sont elles disposées sur un mur dont les écailles de peinture sont particulièrement grandes. Ecailles de peinture et plis de papier se font écho avec la même subtilité. L'état des murs correspond aux recherches de certains artistes sur les nouvelles formes de la peinture. Le mur est support, texture et inspiration délicate chez Robert Ryman également. Comment ne pas voir ici l'adéquation parfaite entre le lieu et l'œuvre dans son intervention ?

> Dans la salle choisie par Robert Ryman le mur est doux et sec. Lorsque la lumière passe par la fenêtre le soleil se pose sur deux carrés sur le mur sec et écaillé. Ryman y a alors placé deux carrés qu'il a peint à l'aquarelle dans un ton blanc et doux. L'aquarelle semblait appropriée dans une pièce aussi empreinte de sécheresse. Il a également ciré le sol, ce qui conféra plus de luminosité à la pièce. La salle baigne ainsi dans un esprit calme et lumineux.[178]

Le mur n'est pas le seul vecteur et support de l'œuvre, c'est l'espace entier qui révèle la matière et l'essence de l'intervention du peintre. L'extrême planéité de l'œuvre et la fusion du papier et du mur, par la lumière et par son application précise, transforment le mur et l'espace d'exposition. Doit-on aller jusqu'à dire que l'œuvre renforce l'existence du mur, du sol et de la pièce entière? La cellule blanche ne correspond plus à l'espace d'exposition mais ici à quelques carrés révélateurs de la nature des lieux. Les jeux de texture dépassent le seul intérêt sensuel et sensoriel, ils vont jusqu'à transformer la perception globale de l'espace. Le mur devient trompe l'œil, acquiert une densité, une profondeur, une amplitude et une identité. L'image des écailles de peinture sur la couverture du catalogue de l'exposition est le résultat de cette constatation : du détail des textures à la configuration générale des lieux, rien n'est dissociable. D'autres artistes comme Lucio Pozzi[179] ou Joel Fischer[180] joueront de ce rapport entre textures et espaces.

---

177 Susan Weil, *Night Sound*, 1976. Catalogue p. 42.

178 « In Robert Ryman's room the wall is soft and dry. As the light comes through the windows the afternoon sun falls on two squares on the dry, peeling wall. Ryman affixed two white squares of light and he painted them in soft, white watercolor. The watercolor seemed appropriate in a room of such dryness. He waxed the floor which added reflected light to the room. What pervades is a quiet light-filled spirit ». Eve Sonneman à propos de Robert Ryman, citée dans *Rooms*, p. 123.

179 Lucio Pozzi, *P.S.1 Paint*, 1976. Catalogue p. 38-39.

180 Joel Fischer, *Ground Reversals*, 1976. Catalogue p. 71.

Les larges lignes de papier fait main collées par Joel Fischer sur les murs écaillés sont une représentation plane et renversée de l'espace de la salle de classe sur les murs. *Ground Reversals* reprend un fil conducteur de l'art des années 1970 : de la cartographie comme langage et comme médium. L'espace est mis en valeur, divisé, retravaillé par les fils tendus de Fred Sandback[181] ou les *Rope Drawings* de Patrick Ireland[182], c'est à dire Brian O'Doherty. L'espace entier est le médium de l'œuvre, constitue les prolongements et extrémités des œuvres de Sandback et Ireland. Espace divisé en deux, la salle de classe se rapproche ici des galeries et espaces urbains divisés par Rosemarie Castoro par une fine bande d'aluminium. Les fils forment un dessin dans le vide et les murs en sont le support profond. L'intervention de Sandback dans P.S.1 reprend également les divisions et subdivisions de la pièce. Aucune diagonale mais une multitudes de lignes parallèles et perpendiculaires et de rectangles imbriqués. Les motifs géométriques des murs, de la peinture et des fenêtres prennent du relief dans les lignes tracées par l'artiste. Ces jeux de profondeur et de relief ne seront pas uniquement virtuels puisque Gordon Matta-Clark et Alan Saret iront jusqu'à altérer les murs et les sols de P.S.1.

Alan Saret[183] creusa un trou dans un mur, en hauteur, et y déposa une lumière alors diffusée sur les sols du couloir. Matta-Clark[184] perça quelques rectangles dans les sols mettant au jour les étages inférieurs et un passage vide entre poutres et planches des sols et plafonds. Si les lieux ont parfois été découpés, peints, transformés, ils ont souvent été laissés quasiment tel quels, à quelque détail près : cercle de craie, rainure sur le sol, etc. Carl Andre[185] fit par exemple bon usage des dalles de la cour, images de ses œuvres précédentes, et ajouta de petits blocs de bétons à la jonction de chaque dalle. Coins, angles, marges, tous les aspects de l'architecture sont mis en valeur : les vides et les pleins, les lignes et les plans, surfaces lisses et peinture écaillée. Une de ces mises en valeur de l'architecture vient également des nombreuses pièces sonores installées dans l'ancienne école. Max Neuhaus[186] dispose ainsi plusieurs sources sonores invisibles pour altérer la perception de l'espace par le visiteur. Les déplacements du spectateur sont guidés par les sons et l'espace semble se dilater quand le son est à peine audible, comme si la densité du silence occupait l'espace de manière plus imposante. Tonalités douces, fortes, combinées dans le grenier de P.S.1 amènent l'auditeur à transformer son regard sur l'espace et la perception s'effectue par le corps tout entier. Le son seul ne constitue pas l'œuvre mais c'est sa diffusion dans l'espace, sa présence spatiale qui fait œuvre.

D'autres artistes comme par exemple Ned Smyth[187] ont su jouer de la spécificité de la configuration de certains lieux. Le toit cathédrale et la luminosité exceptionnelle des quelques fenêtres du grenier recouvrent ainsi son installation intitulée *Last Supper*. Les objets prennent forme dans les lieux ou acquièrent une autre

181 Fred Sandback, *Untitled*, 1976. Catalogue, p. 52.

182 Patrick Ireland, *Rope Drawings n°19*, 1976. Catalogue p. 63.

183 Alan Saret, *The Hole at P.S.1, Fifth Solar Chthonic Wall Temple*, 1976. Catalogue p. 84-85.

184 Gordon Matta-Clark, *Doors, Floors, Doors*, 1976. Catalogue, p. 45.

185 Carl Andre, *Lament for the Children*, 1976. Catalogue, p. 107.

186 Max Neuhaus, *Untitled*, 1976. Catalogue, p. 97.

187 Ned Smyth, *Last Supper*, 1976. Catalogue, p. 112.

signification. L'œuvre de Mary Miss, *Sapping*,[188] couloir de bois installé au milieu d'une salle de classe, et datée de 1975, vient comme en écho des espaces de circulation de l'école alors même que l'œuvre avait été réalisée l'année précédant l'exposition. D'autres installations sont répétitions d'œuvres ou d'interventions déjà réalisées dans d'autres espaces alternatifs ou galeries. Si la plupart des œuvres semblent au premier abord indissociables de leur contexte, certaines témoignent cependant de recherches transposables, d'un rapport au lieu flexible et transférable. La qualité des lieux est certes singulière mais n'est que la suite de plusieurs années d'une esthétique du processus et du « site-specific » qui a paradoxalement acquis une certaine autonomie. L'exposition organisée par Marcia Tucker au Whitney Museum en 1969 : *Anti-illusion : procedures, materials*, n'attestait-elle pas déjà de la facilité de réalisation et de transfert de ces formes et modèles en dehors de l'atelier et de la possible transformation d'un musée en lieu de production et de création? Quelles-ont été les transformations de l'art à New York entre ces deux dates et comment les pratiques des espaces alternatifs ont-elles joué un rôle dans l'évolution de cette esthétique?

En 1976, *Rooms* consacre l'esprit des espaces alternatifs et le déclin de la communauté Downtown Manhattan. *Rooms* expose également les ambiguïtés de l'espace qui « donne lieu » à l'œuvre et de l'espace alternatif en général. Les mots de Vito Acconci qui concluent la suite de paroles d'artistes à la fin du catalogue montrent avec cynisme comment l'alternative succombe à ses égarements et ses paradoxes :

> Pourquoi est-ce que nous nous sommes tous précipités pour participer à cette exposition ? De peur d'être laissés de côté, au cas où il « se passera quelque chose ici » ? Est-ce que nous ressentions qu'il fallait mieux continuer à prétendre être une communauté ? « La communauté », alors, nous permettrait de chacun garder notre place : la communauté comme la base de nos habitudes, un terrain sur lequel chacun a simplement besoin de jouer notre image – chacun de nous devient nécessaire pour combler les vides dans le monde de l'art.
>
> Etions-nous en train d'essayer de chercher un « espace alternatif », ou simplement d'essayer de garder toutes les alternatives dans la famille ? (Prenons le pouvoir sur les alternatives avant qu'elles n'aillent trop loin – un vrai espace alternatif, après tout, mettrait par terre nos défenses : avec la solution – ou la dissolution – des problèmes de diffusion et de marketing, nous n'aurions plus aucune excuse, nous n'aurions rien d'autre à faire que de reconsidérer le genre de travail que nous faisons, nous serions obligés de peser les raisons et les conséquences dans les termes d'un monde global.
>
> Pourquoi est-ce que je dis tout ça maintenant ? (Cela va-t-il me mettre hors-jeu ? - « Regardez, au moins je sais que je suis un collaborateur...) [189]

188 Mary Miss, *Sapping*, 1975. Catalogue, p. 81.

189 « Why did we all jump to be in this show ? Afraid to be left out, just in case 'something was happening here'? Did we feel we'd better keep up a pretense of community? 'The community', then, would allow each of us to 'keep our place': community as a base for habit, a ground where each of us needs only to play out our image - each of us becomes necessary to fill in the blanks in the art-world.)

Were we trying to find an 'alternative space', or just trying to keep all the alternatives in the family'? (Let's take over the alternatives before they go too far - a real alternative space, after all, would break down our defenses : with the solution - or dissolution - of distribution and marketing problems, we'd have no excuses, we'd have nothing else to do but reconsider the kind of work we were doing, we'd be forced to place reasons and consequences in terms of a whole world.)

Why am I saying all this now? (Will this get me off the hook? - "Look, folks, at least I know I'm a government collaborator…) ». Vito Acconci cité dans le catalogue de l'exposition *Rooms*, p. 127.

Reconsidérer l'alternative : la question est au cœur de l'année 1976. Comment imaginer un renouvellement permanent, et nécessaire, de l'alternative ? Comment concevoir l'alternative explorée depuis la naissance des espaces alternatifs ? En quoi les espaces alternatifs ont-ils « donné lieu » à l'alternative libre et éparse en initiant son retour vers l'institution? Il s'agit désormais de revenir sur une généalogie des pratiques présentées lors de l'exposition *Rooms* en reprenant le détail des expositions et des pratiques des espaces alternatifs entre 1969 et 1976. Nous pourrons suivre le fil de l'autonomisation des œuvres par rapport au lieu et la croissance soudaine de la performance et de la vidéo venant fournir ce fil conducteur de la dissociation entre espace d'exposition et atelier, fusion pourtant à l'origine de la première alternative.

B. L'ART DE LA PREMIERE GENERATION DES ESPACES ALTERNATIFS

En 1972, Yvonne Rainer réalise son premier long-métrage[190], en collaboration avec la cinéaste et photographe Babette Mangolte : *Life of Performers*. Outre la reprise de quelques mouvements et chorégraphies qui avaient fait connaître la danseuse au sein de la Judson Church et de l'avant-garde américaine des années 1960, ce premier long-métrage explore les relations sociales entre acteurs, danseurs et artistes. Relations intimes, amicales et amoureuses, tensions et narrations psychologiques forment la trame principale du film, qui apparaît comme la poursuite des expérimentations d'Yvonne Rainer autour d'un minimalisme formel et d'une mise en scène du quotidien. Sous la caméra de Babette Mangolte se joue la rencontre entre le New American Cinema, l'évolution du cinéma expérimental, et la nouvelle danse issue des innovations de la Judson.

Dans un décor sobre - les murs d'un loft, un matelas, quelques coussins - personnages et acteurs développent une performance qu'ils répètent de très nombreuses fois, jusqu'à la scène finale, représentation des scènes et des mouvements entamés dès le début du film. S'agit-il d'une mise en abyme de la représentation par le film ou d'une mise en scène de la vie quotidienne ? Le premier film d'Yvonne Rainer propose une image de la frontière, des limites entre la vie réelle et l'imaginaire de la représentation. Prises de son directes et voix-off alternent, tout comme l'image et le texte qui s'apparente alors à des didascalies, ruptures de focalisation dans le récit. Pourtant, cette mise en scène de la couture floue entre réalité et représentation semble parfois secondaire, au profit de la mise en lumière de l'espace de vie. Les lieux, le loft, sont un personnage essentiel qui guide et encadre les interactions personnelles. La prégnance du décor, à la fois support et acteur de la performance et du film, converge avec les expérimentations du nouveau cinéma, celui de Michael Snow notamment qui, dans *Wavelenght*, offre sa caméra tout entière au loft de Richard Foreman dans un plan continu. Le zoom passe d'un plan large sur l'espace de la pièce et les fenêtres du contre-jour vers l'image en gros plan d'une photographie de vagues accrochée au mur. Le film de Michael Snow est certes d'abord une réflexion sur le médium photographique lui-même, mais il témoigne de l'omniprésence de l'habitat quotidien dans les nouvelles images de l'avant-garde. De la même manière, Peter Campus et Joan Jonas feront de leur habitat un matériau à part entière dans leurs premières vidéos.

Mise en scène de répétitions et de situations, *Life of Performers* joue des ombres et des lignes du décor : sols à damier, lignes du plancher, croisée des accessoires et de l'infime mobilier, placement des personnages et des corps. Le film noir et blanc finit de mettre en valeur l'interaction des gestes et des lieux. Les contrastes lumineux et les valeurs de gris dessinent une succession d'attitudes et de mouvements formant une grammaire des relations personnelles, de relations répétées, reformulées tout au long du film. Cette nouvelle économie du mouvement développée par Yvonne Rainer, mais aussi Trisha Brown, ou Steve Paxton qui joue de façon encore plus littérale sur les contacts et interactions, est une mise en relation des corps et des lieux. Les rythmes de

190 Le premier film de Yvonne Rainer date de 1966. Intitulé *Hand Movie*, ce très court-métrage tourné par un autre danseur, William Davis, offre une danse réalisée uniquement par la main d'Yvonne Rainer, les cinq doigts effectuant des mouvements subtils et d'une variété incroyable, comme un corps se contorsionnant et mettant tous ses muscles en tension.

l'espace, ses lignes et ses ombres, ses matières et ses formes, sont la matrice des relations mises en scène. Quelques moments du film viennent en outre renforcer cette situation, lorsque les personnages se contorsionnent dans un cadre de bois, fausse architecture au sein de l'étendue du loft. Images de l'intimité et du cadre des relations, mise en abyme de la réalisation du film : les niveaux de lecture de *Life of Performers* convergent dans deux directions. A la fois mise en scène de la vie quotidienne et exploration des rapports du corps au lieu, aux formes et matières de l'espace, le film d'Yvonne Rainer révèle deux axes majeurs des pratiques artistiques de l'avant-garde new-yorkaise à la fin des années 1960 et au début des années 1970. Le cinéma expérimental de Jonas Mekas, et avant lui de Maya Deren, avait déjà fait du film une exploration du quotidien et des interactions sociales, mais leur mise en scène subtile et formalisée apparaît singulièrement dans les œuvres qui prennent pour lieu et champ de réalisation les premiers espaces alternatifs dont l'esthétique est issue en droite ligne des lofts de Downtown. Les innovations de la danse provenaient déjà d'une esthétisation des mouvements du quotidien et d'une trivialité mêlant accessoires du réel et chorégraphies minimalistes. Anna Halprin, dans *Appartement 6*, en 1965, mettait déjà en évidence les relations entre danse et mise en scène des relations intimes et sociales. Scènes de salons vues à travers une fenêtre, danseuses en chaussures à talon et rituels de la vie quotidienne faisaient œuvre sur la scène du Playhouse à San Francisco.

De la performance minimale, celle issue de la Judson, on est passé à la narration construite et mise en situation. Or cette intrusion croissante de l'habiter et d'une ritualisation esthétique du quotidien dans l'espace de la performance a certainement à voir avec le développement d'une conscience de la communauté et de son mode de vie spécifique. Filmer le loft, mettre en scène le domestique et le quotidien à travers le film, la vidéo ou la performance, c'est révéler les liens entre la vie des artistes de Downtown et les murs, les rues, les architectures et le cadre de la communauté. La vie des acteurs est aussi celle du lieu. Comment doit-on considérer cette fusion des vies et des lieux dans les œuvres ? Dans quelle mesure les pratiques artistiques développées au sein de la première génération d'espaces alternatifs sont-elles une mise en scène des lieux, une mise en scène de la vie de la communauté ? Il s'agit désormais d'analyser comment l'œuvre a lieu au sein des espaces alternatifs, comment les espaces alternatifs donnent lieu à l'œuvre. Nous verrons ensuite comment corps et lieux s'entremêlent et se fondent, en étudiant en détail le rôle de la danse dans le développement de pratiques spécifiques au sein des espaces alternatifs.

- **Donner lieu à l' œuvre**

Si *Life of Performers* est un exemple majeur de la ritualisation du quotidien par la performance et l'image filmée, de nombreux événements ayant eu lieu au 98 Greene Street, au 112, ou à P.S.1 révèlent un même intérêt pour cette mise en scène de la vie quotidienne. Les performances de Vito Acconci, souvent

inspirées des théories de Kurt Lewin et d'Erving Goffman[191], sont tout à fait significatives. Elles prennent pour objet des schémas et interactions du quotidien, interactions sociales et spatiales.

De l'habiter : mise en scène de la vie quotidienne

Création, exposition, atelier et quotidienneté

La mise en scène de la vie quotidienne passe par une analyse du mouvement et du passage des corps dans l'espace et l'architecture. La place centrale accordée au corps de l'artiste dans cette mise en scène du quotidien est étroitement liée au rôle précurseur des danseurs de la Judson. Dès l'ouverture des premiers espaces alternatifs, 112 Greene Street, 98 Greene Street, The Idea Warehouse, etc, Grand Union, compagnie fondée notamment par Douglas Dunn, Trisha Brown, Yvonne Rainer et Steve Paxton, y établit ses espaces de répétitions. Ceci aura une importance fondamentale sur l'évolution des pratiques artistiques au sein du 112 Greene Street notamment.

Au printemps 1972, le Grand Union Dance Company installe un atelier chorégraphique au sein du 112 Greene Street. Les expériences et répétitions improvisées des années précédentes y trouvent un cadre plus formel et ouvert. Cours de danse et performances animent ainsi de manière encore plus régulière les espaces alternatifs dès le début des années 1970. Lieux de vie et de création, ils offrent des décors et accessoires *ready made* particulièrement adaptés aux recherches chorégraphiques de Trisha Brown, Steve Paxton, Yvonne Rainer ou encore Deborah Hay. La qualité des lieux et des espaces alentour a non seulement permis l'établissement temporaire (et quasi-itinérant) de ces ateliers de danse, mais a également influencé les modes chorégraphiques. Mise en condition du corps dansant, un espace comme celui de 112 Greene Street, dépourvu d'artifices et de décors illusionnistes, est à la fois scène neutre et « en dehors » de la réalité, et pourtant espace de vie ancré dans la quotidienneté des artistes. Cette qualité double des lieux, elle-même issue des lofts et de l'environnement urbain de Downtown Manhattan, constitue l'inspiration des danses et des œuvres nées entre les murs du 112 Greene Street ou de The Idea Warehouse.

De la sculpture comme de la danse, émane alors un sentiment d'indépendance vis-à-vis de toute tradition illusionniste, vis-à-vis de tout artifice. Espace et temporalité, actions et activités, formes et gestes sont empreints de réalité, voire de quotidienneté. La critique systématique des conventions et des hiérarchies

191 Voir pour cela l'entretien de Vito Acconci avec Liza Bear paru dans *Avalanche Magazine* à l'automne 1972 : « The sources I draw from, at least for notes on pieces, range from concrete methodology to general systems people, sociologists: Erving Goffman's work on interaction, for example, which is all done in a kind of theatrical metaphor – he talks about people setting up "performance areas" when they meet. LB: What seems particularly attractive to you is a kind of spatial projection of psychological phenomena. VA: I guess that's why Kurt Lewin's *Principles of Topological Psychology* interested me. I was reading him in '69, when my work started to shift from poetry to an outside space. The farthest thing from my mind was psychological, then. My concerns were strictly physical. But when I was thinking of myself in relation to another region, I was reading Lewin on psychological regions, and I think this really held over. » *Avalanche Magazine*, Automne 1972, p. 71.

esthétiques impose ainsi un nouveau langage sculptural et chorégraphique où les taches et activités quotidiennes ont une place centrale, tout en se détachant d'un public, d'un espace, d'une fusion trop risquée entre danse et réalité. Comment ne pas succomber aux tentations illusionnistes dans la performance, tout en créant un champ à part, une forme de miroir, non inversé, laissant les personnages glisser d'un côté puis de l'autre ?

Dans un double article paru dans *Artforum* et daté de janvier et février 1974, Annette Michelson développe ce problème particulièrement essentiel chez Yvonne Rainer. L'établissement d'une nouvelle temporalité, calquée sur l'accomplissement réel des gestes et des activités quotidiennes, constitue le socle de la performance et la possibilité même d'imbriquer danse et réalité. Toute action en dehors de la chorégraphie pourrait potentiellement être incluse dans la performance semi-improvisée. Rainer détient cependant les rênes des mouvements, parfois accélérés, disjoints, comme rappelant au public la nécessaire distance entre performance et quotidien. Ce qui fut désigné comme « langage ordinaire » ou *task performance* avait pour cadre une subtile temporalité qui était potentiellement celle du public sans l'être réellement.

> En utilisant des matériaux trouvés, des mouvements trouvés ou générés par une norme, en utilisant des techniques de disjonction, posant le mouvement contre le son, le son contre la musique et contre la parole, le mouvement réel contre le mouvement enregistré (celui du film) et l'image du mouvement à l'arrêt (diapositives), cela a distandu l'espace de la temporalité organisée, installant dans la situation dansée un temps réel ou opérationnel, en redéfinissant la chorégraphie comme une situation dans laquelle une action peut prendre le temps nécessaire à sa réalisation concrète.[192]

Or, cette obsession caractéristique des danseurs de la Judson pour le mouvement quotidien, partiellement issue des happenings d'Allan Kaprow, n'est pas simple transposition de la réalité au sein de la performance. Elle est mise en valeur d'un système de création auto-réflexif. Vie et habitat Downtown Manhattan sont la matière même de l'improvisation des danseurs et artistes qui tentent de détailler et mettre en scène la spécificité de leurs modes de vie. Comme l'indique Annette Michelson, dans le même article :

> La nouvelle danse et le nouveau cinéma de cette dernière décennie se sont développés et épanouis pour devenir les exemples les plus radicaux et les plus durables de l'esthétique de ces dernières années. Le contexte d'une telle radicalité a été le pénible luxe de la condition de sans-abris. La nouvelle danse, comme le nouveau cinéma, habite et se nourrit en grande partie de SoHo et de ces quartiers auxiliaires qui constituent le centre de nos affaires dans les arts visuels. […] La nouvelle danse et le nouveau cinéma ont été, en partie et totalement, inassimiblables à toute valeur marchande. En existant et en se développant au sein de leur habitat comme dans une réserve, ils sont condamnés à la stricte réflexivité. [193]

192« Using found materials and found or rule-generated movement, using techniques of disjunction, setting movement against sound, sound against music and against speech, operational movement against recorded movement (that of film) and the image of movement in arrest (slides), it distended the arena of organized temporality, installing within the dance situation a real or operational time, redefining choreography as a situation within which an action may take the time it takes to perform that action ». Annette Michelson, « Yvonne Rainer, part one : the dancer and the dance », *Artforum*, janvier 1974, p. 58.

193 « New dance and new film in this country have for the past decade grown and flourished [...] developing as the most sustained and radical instances of its esthetic enterprise. The condition of that radicality has been the painful luxury of homelessness. New dance, like new film, inhabits and works largely out of SoHo and those adjunct quarters which constitute the center of our commerce in the visual arts. (…) New dance and new film have been, in part and whole, unassimilable to commodity value. Existing and developing within their habitat as if on a reservation, they are condem-

Les performances n'ont pas pour but de révéler des personnages ou des scènes réelles ou fictives de la vie dans SoHo à la fin des années 1960, mais plutôt de mettre en évidence des modes d'interaction sociale, des comportements et des situations. La présence de mouvements ordinaires, chez Deborah Hay par exemple, ne peut être considérée de manière anecdotique. Ces mouvements forment le script de la mise en scène d'interactions ritualisées, de jeux sur les attentes des individus et du groupe. De la même manière que les corps des danseurs sont parfois traités comme des objets (chez Rainer et Paxton principalement), les relations entre individus revêtent une dimension abstraite non négligeable et souvent mal perçue sous les apparences réalistes et ludiques des chorégraphies de Yvonne Rainer notamment.

Or, le croisement des écrits et des entretiens contemporains et récents attestent de la lecture suivie des écrits de Goffman dès la parution de son ouvrage majeur *The Presentation of Self in Everyday Life* en 1959. Paru la même année que la première réalisation de *18 happenings in 6 parts* d'Allan Kaprow, *La mise en scène de la vie quotidienne* constitue, avec les écrits de Kurt Lewin, une influence majeure pour les danseurs, *performers*, mais aussi les sculpteurs des espaces alternatifs. Joan Jonas et Vito Acconci n'en tireront pas les mêmes éléments, mais leurs performances et activités révèlent cependant la présence en filigrane des théories de Goffman. Le livre, dont l'objet principal est l'analyse des interactions sociales en face à face et les comportements des individus en public, intervient dans un contexte artistique qui remet le rôle du spectateur au centre de l'œuvre et où s'épanouissent des pratiques mettant en scène rituels et conventions de la vie quotidienne. Les écrits de Goffman permettent à des danseurs comme Yvonne Rainer de dépasser la citation du quotidien pour une mise en perspective abstraite des jeux d'interactions sociales à travers des exemples comme le sport, référence récurrente dans bon nombre de ses chorégraphies.

Fidèle à l'observation naturaliste de l'Ecole de Chicago, Goffman est un des fondateurs de ce que l'on a appelé l'interactionnisme symbolique, développant la problématique de la construction du soi au sein de structures sociales et de situations définies. On a pu parler d'analyses micro-sociologiques, s'attachant à comprendre les techniques par lesquelles un individu oriente et contrôle les images que les autres se font de lui dans une situation donnée. Goffman utilise alors l'image commune de la société comme scène de théâtre pour une analyse dramaturgique des situations sociales. Les termes « performance », « façade personnelle » ou « décor » abondent et certains exemples ont pu fournir le script littéral de plusieurs performances, de Vito Acconci notamment (*Transference zone,* 1972).

Le premier point de la théorie de Goffman correspond à la définition de la « situation » : la situation fournit le cadre de l'interaction dont Goffman détaille le déroulement. Les différents acteurs analysent tout d'abord les différentes éléments de la situation qui peut être discutée ou perçue, connue ou supposée, selon le degré d'intimité des personnes (personnages). La plupart du temps la situation est basée sur des hypothèses et des prédictions sur les acteurs en présence, le décor, le contexte et les actions potentielles. Goffman étudie ainsi

ned to a strict reflexiveness ». Annette Michelson, « Yvonne Rainer, part one : the dancer and the dance », *Artforum*, janvier 1974, p. 57.

ces formes non verbales de la communication : gestes, costumes, décors et mouvements dans l'espace. Il analyse également le principe de ritualisation de certaines situations sociales. Ce sont justement ces formes non verbales de la communication et de l'interaction sociale qui constituent un des principes au fondement des improvisations du groupe Grand Union et qui les différencient des improvisations théâtrales d'un Richard Foreman par exemple. L'intrusion du texte (projeté, ou sur panneau) et parfois de la parole continue de brouiller les frontières et de renverser les normes.

Expression la plus convulsive d'une mise en scène de la vie quotidienne, l'art du Grand Union révèle le rôle accordé aux lieux de l'espace alternatif, espace d'exposition, de création, et de mise en situation de l'habiter. Si les espaces alternatifs ne sont pas de réels espaces d'habitation, sculpteurs, danseurs, peintres, acteurs, y établirent une forme de foyer, cœur de la communauté et espace du quotidien. L'espace alternatif permettrait la mise en valeur du fonctionnement d'une micro-société au sud de Manhattan. Les œuvres et performances prenant pour objet la communauté même, l'environnement et la matière sociale et urbaine, l'espace alternatif devient le cadre réflexif d'une esthétique miroir, où se reflètent techniques de création, d'improvisation, répétitions quotidiennes et processus créatifs.

Le processus devient la structure de l'œuvre et une autre temporalité d'appréciation de la création s'instaure alors. Le temps figé de l'exposition conventionnelle, s'il était encore utilisé comme référence, nous laisserait dire que l'œuvre achevée semble être de moindre importance comparée à sa réalisation. Il s'agit donc de remettre en question la perception de l'œuvre, dans ses états d'évolution permanente. Plus que le processus de création et de réalisation d'une œuvre, c'est l'évolution de la matière et la succession de ses états qui intéresse l'artiste et le public des espaces alternatifs. L'attachement au quotidien, dans sa représentation, sa citation ou sa mise en scène, tient justement d'un désir de mettre en évidence les répétitions de gestes, d'actions, d'interactions, banales et fonctionnelles, mais dont la décomposition et les mutations subtiles dans chaque réitération sont une source riche d'expérimentations.

La construction des corps dansants et la mise en scène du processus créatif, dans les travaux de Grand Union au sein des espaces alternatifs, mais aussi dans leurs représentations au Whitney Museum par exemple, font preuve d'une certaine littéralité qui s'exerce à d'autres degrés dans le cadre de la sculpture et des pratiques plastiques. Sally Banes compare les improvisations de Grand Union aux développements du théâtre dans les années 1960 et évoque même des sketchs ou des saynètes usant du mouvement et des mots[194]. La temporalité

194 Pour une analyse détaillée de Grand Union et de son rapport au quotidien, voir Sally Banes, *Terpsichore en baskets – Post-modern dance*, Editions Chiron – Centre national de la danse, Paris, 2002, pp. 253-270. « Le Grand Union sape obstinément les limites de la représentation en brisant toutes ces règles. Comme je l'ai dit, ils ne sont pas les seuls à pousser le théâtre dans ses derniers retranchements. Outre les compagnies mentionnées plus haut, Richard Foreman et son Ontological-Hysteric Theater, Meredith Monk et The House, le Performance Group, Robert Wilson, le Structuralist Workshop, entre autres, travaillent le morcellement de l'intrigue, du personnage et du lieu, sur le mouvement plutôt que le texte ; ils présentent sur scène des conversations ordinaires, souvent inaudibles, et démultiplient les centres d'intérêt, obligeant ainsi le public à faire des choix. Mais le Grand Union est unique en son genre par la profusion des sujets traités et par les multiples manières de les aborder avec aisance et fluidité dans une même soirée – l'expression de la vie sociale ou professionnelle et de l'art passe par les mots, par l'action et par la danse. » p. 266.

quotidienne, plus aisément perceptible en danse, intègre le champ de la sculpture, dans un refus commun à la danse, au film et aux arts plastiques, de l'illusionnisme traditionnel. Comme nous le verrons par la suite, c'est l'aspect vivant de la matière sculptée qui guide les artistes vers une conception performative du matériau. Le vocabulaire technique et plastique utilisé par Gordon Matta-Clark aux débuts de 112 Greene Street, ou encore de Joel Fischer[195], indique une obsession pour le travail de matériaux quotidiens, leur déconstruction, leurs usages détournés qui nous ramènent à une meilleure perception de leur composition. Matta-Clark installe un four et une sorte d'atelier culinaire au sous-sol de 112 Greene Street. Il y mêle verre fondu, issu de vieilles bouteilles récupérées, agar agar et élevage de champignons. La cuisine et les expérimentations culinaires deviennent modèles d'une sculpture de conglomérats d'objets quotidiens, changés et recréés tous les jours. Un élevage de champignons au sous-sol de 112 Greene Street[196] est certes anecdotique au vu des très nombreuses installations plus monumentales, plus élaborées, plus réfléchies, développées par Matta-Clark, Alan Saret, ou Richard Nonas. Elle révèle cependant, dès le début de 112 Greene Street, l'importance essentielle de la matière organique qui sera au cœur de nombreuses réalisations durant les premières années libérées des espaces alternatifs. Arbres, végétaux et plantes en tout genre ne sont pas uniquement représentations d'un espace du dehors au sein du lieu d'exposition, mais aussi référence à la croissance et à l'évolution de la matière : une évolution déjà présente au sein même de la matière. Si la croissance de l'arbre ou de la plante peut être guidée par la main humaine, par des configurations extérieures, elle est cependant inscrite, dans tous ses développements, dans la nature même de la matière, comme un déploiement programmé.

---

195 Joel Fisher publie par exemple dans *Avalanche* à l'automne 1971 une forme de recette, des documents, un court texte et des photographies relatant la fabrication de blocs de savon : "London, May – June 1971 : Two hundred eighty-three pounds of fresh butter were converted into lye soap, resulting in sixteen successful blacks weighing 1/8 of a hundredweight (cwt) or one stone each. The completed blocks were boxed in two cwt halves and separated from each other". Les photographies, successives, alignées comme sur une planche contact, renseignent sur les différents moments du processus. De même, un texte met en valeur les étapes et activités distinctes : "Children's soap sculpture ? Years ago. There is difficulty in telling when the knife carves the soap whether the craft consumes or is consumed by the art. Even the knife is consumed in strange reversals. From initiation to consumption, constantly neutralizing and being neutralized, debasing and being debased. Mixing oil and ashes: the soap molecule appears and announces its strange appetite. Where one polar end of the molecule is soluble, the other end is insoluble in water but soluble in oil. A knife will not cut the molecule. Soap, which is easily dissolved is never dissolved. And to the possibilities of making, from that which cannot be dissolved, through that which must be dissolved, soap, the middle ground, completes a form." Le lien entre chimie et sculpture évoqué ici par Joel Fisher vient renforcer cette idée d'un rapport moléculaire à la matière, d'une conception nouvelle de la sculpture perçue comme un ensemble de méthodes ne se limitant pas à l'établissement de formes nouvelles, à la mise en forme de la matière, mais développant les questions de la dissolution du médium et du matériau, de sa déconstruction, comme dans l'imitation d'un processus naturel. *Avalanche Magazine*, Automne, 1971, p. 22.

196 Caroline Goodden décrit les expériences physico-chimiques et culinaires de Matta-Clark dans le sous-sol du 112 Greene Street et raconte comment l'artiste installa un four au sein du quel il plaçait des bouteilles en verre pour réaliser des conglomérats qui prenaient également d'autres formes à partir de papiers, de cartons, de morceaux de livres déchirés et d'agar agar, substance gélatineuse issue d'algues marines, qui permettait de lier tous les éléments. Il plaça également une grande corbeille au sous-sol avec une accumulation de bouteilles de toutes sortes parmi lesquelles poussaient des champignons. Il appela cette installation éphémère : *Winter garden : mushroom and waistbottle recycloning cellar.* Ces nombreuses expériences de courte durée n'ont quasiment pas été documentées. Elles s'inscrivaient dans une démarche de jeu permanent avec les matériaux, sans réel intérêt pour le produit fini ou pour son exposition. Les processus d'évolutions de la matière et l'expérience même du « chimiste-cuisinier » primaient sur tout autre considération. Dans quelques cas cependant, le résultat offrit des qualités esthétiques remarquées. Cf. *112 Greene Street / 112 Workshop*, *History, Artists & Artworks,* édité par Robyn Brentano et Mark Savitt, New York University Press, New York, 1981, pp. 5-6.

Or c'est justement ce déploiement, potentiellement réalisable, présent au cœur de la matière organique, que les artistes vont tenter d'appliquer à d'autres matériaux, depuis le corps des danseurs jusqu'au plomb, au feutre et au papier. Révéler le processus de création, c'est avant tout révéler le mouvement de la matière en effaçant les contraintes de l'illusion, en limitant le geste coercitif de l'artiste sur le développement du matériau. Nous reviendrons plus en détail sur les questions du dessein de la matière et notamment sur une perception organique de la matière urbaine, dans la suite de notre propos. Notons cependant pour l'instant l'omniprésence du vivant au sein des espaces alternatifs. Œuvres transformées quotidiennement, mises en scène de la création et des interactions sociales, improvisations créatrices : les activités des espaces alternatifs jouent des lieux comme d'un cadre. Espace d'exposition et atelier sont confondus en un lieu brut, un foyer qui opère non seulement comme catalyseur des pratiques, mais aussi comme scène, socle, cadre et distanciation subtile de la réalité.

L'espace alternatif, du moins à ses débuts, durant la première génération, depuis 1969 jusqu'en 1976, offre la conjonction de deux temporalités jusque là distinctes : celle de l'atelier et celle de l'espace d'exposition. Celle de l'atelier correspond au travail de la matière, à une perception de l'œuvre par étapes, par fragments. La répétition des jours s'inscrit dans le matériau avant de se dissiper dans l'état achevé de l'objet exposé. L'intrusion de cette temporalité au sein de la galerie, ou du musée, est récurrente depuis la fin des années 1950, et Brian O'Doherty analyse en détail ces transferts dans son essai intitulé « L'atelier et le cube : du rapport entre le lieu où l'art est fabriqué et le lieu où l'art est exposé »[197]. Brian O'Doherty amorce sa démonstration par l'œuvre de Lucas Samaras de 1964, lorsque l'artiste déplace tout le contenu de sa chambre / atelier du New Jersey au sein de la galerie Green sur la 57ème rue à New York. Nous sommes en 1964 et ce genre de pratique n'est pas unique. Espace personnel et mythologies intimes de l'artiste ont fait leur apparition littérale dans le musée et la galerie, comme dans un prolongement radical des formats de l'autoportrait.

Espace de vie et espace du quotidien ne sont pourtant que signifiés et non réellement transposés. Les objets deviennent signes de la vie de l'artiste et symboles du processus créatif. Le transfert s'opère par synecdoque, et reconstitution illusionniste, ce qui diffère de manière notoire avec le transfert observé dans les espaces alternatifs. Dans ces derniers, l'illusion d'un temps immobile, caractéristique de la galerie, ne se retrouve qu'après les premiers pas vers l'institutionnalisation. Auparavant, c'est le temps de la création qui prédomine, cette quotidienneté évoquée précédemment. Cette différence de temporalité entre galerie et espace alternatif provient de la présence continue des artistes, sculpteurs et danseurs, au sein des expositions. Si ce ne sont pas les sculpteurs qui travaillent à leurs œuvres directement au sein de 112 Greene Street, 98 Greene ou 10 Bleecker, ce sont les danseurs et les *performers* qui s'insèrent dans l'espace de la sculpture en y insufflant cette temporalité théâtrale et semi-réelle qui constitue une part de l'identité des espaces alternatifs.

197 Brian O'Doherty, *White Cube, l'espace de la galerie et son idéologie*, JRP Ringier, Zurich, 2008. pp. 155-199. Contrairement aux essais précédents, « L'atelier et le cube » est tiré d'une conférence donnée à la Tate Modern de Londres en 2003, ensuite publié en 2007 pour la version américaine : *The Studio and the Cube. On the relationship between where art is made and where art is displayed*. A Buell Center / FORuM Project Publication, Columbia University, New York, 2007.

Certains artistes et commissaires d'expositions ont très tôt saisi l'apport essentiel d'une présence quotidienne de l'artiste, d'un processus de création observable et de la mise en situation d'une nouvelle temporalité au sein de l'espace d'exposition. Outre le changement radical de perception de l'œuvre et de l'artiste, cette mutation tend vers une dimension politique de l'acte d'exposition. Le travail de l'artiste est donné à voir, il n'est plus dissimulé, caché derrière une mythologie de la création, mais s'apparente plutôt à un savoir-faire artisan déplacé dans le cadre de la galerie. On pourrait objecter à cela l'idée opposée d'une mythification du travail de l'artiste, travail qui aurait acquis un statut proche de celui de l'œuvre. Travail performance, processus – œuvre : l'on retrouve ici toutes les ambiguïtés développées à la fin des années 1960 par les membres de l'Art Workers Coalition. La revendication des termes « art workers » coïncide avec cette nouvelle mise en valeur du travail quotidien de l'artiste au sein de l'espace d'exposition. Les formes des premières expérimentations au sein des espaces alternatifs, comme par exemple l'installation de sculptures en fer forgé provenant de l'environnement urbain adjacent, par Alan Saret[198], ou encore la « demolition piece [199]» de George Trakas au 112 Greene Street, faisaient également échos à des pratiques déjà présentes au sein de musées tels que le Whitney Museum of American Art, avec en 1969 la célèbre exposition *Anti-illusion : procedures / materials*[200], organisée par Marcia Tucker, ou encore l'exposition monographique consacrée à Robert Morris en 1970 : *Robert Morris: Recent Works*. Egalement organisée par Marcia Tucker, l'exposition Morris semble condenser les développements politiques et artistiques de la décennie précédente, rappelant également l'engagement de Robert Morris au sein de l'Art Workers Coalition. De l'usage de matériaux et de machines de construction, fréquent chez les artistes du Land art, à la mise en valeur du geste, de l'effort et du travail répété de l'artiste, issue des expérimentations des danseurs de la Judson, en passant par une mise en scène, voire une ritualisation, du travail ouvrier comme modèle du projet artistique, l'exposition de 1970 est emblématique d'un esprit du temps dédié au processus de travail collectif et monumental. La monumentalité provient non seulement de la masse des objets et matériaux en jeu, mais aussi de la totalité des forces mises à contribution. [201]

198 Alan Saret réalise une exposition au 112 Greene Street à partir d'éléments sauvés de travaux, de démolitions dans le quartier : corniches, éléments en fer forgé qui rappellent une exposition montée quelques mois auparavant, en mars 1970 dans son propre atelier. Cf. *112 Greene Street / 112 Workshop*, *History, Artists & Artworks,* édité par Robyn Brentano et Mark Savitt, New York University Press, New York, 1981, pp. 8-9. Comme pour la majorité des expositions de l'année 1970, aux débuts du 112 Greene Street, celle d'Alan Saret reste très peu documentée. Les indications de Jeffrey Lew dans le catalogue publié en 1981 comparent cependant les installations (plus documentées) réalisées dans l'atelier et celles du 112 Greene Street. Quelques photographies viennent également compléter cette rare documentation.

199 Seconde intervention de George Trakas au 112 Greene Street, la « demolition piece » consistait en un trou réalisé dans le sol du 112 et rempli de verre, de bois et d'éléments en acier. L'artiste ne détaille pas l'apparence de l'œuvre mais plutôt sa réalisation, à la sauvette, sans avoir prévenu Jeffrey Lew. Le trou béant réalisé dans le sol resta plusieurs mois tel quel et servit même de contexte à plusieurs performances de danse. Cf. *112 Greene Street / 112 Workshop*, *History, Artists & Artworks,* édité par Robyn Brentano et Mark Savitt, New York University Press, New York, 1981, p. 10.

200 Exposition organisée par Marcia Tucker et James Monte au Whitney Museum of American Art du 19 mai 1969 au 6 juillet 1969.

201 Julia Bryan-Wilson, dans son récent ouvrage intitulé *Art Workers, Radical Practice in the Vietnam War Era* analyse en profondeur la question du "travail" chez Morris en établissant des liens non seulement avec des pratiques artistiques développées chez différents artistes depuis le début des années 1960, mais aussi en dégageant les échos politiques de son travail, au sein de la Nouvelle Gauche notamment. Le travail de Morris et l'exposition du Whitney de 1970 possèdent alors la qualité d'une performance aussi bien artistique que politique. L'installation, qui dura dix jours, nécessita l'aide de grutiers, de machinistes, d'architectes, de maçons et d'ouvriers du bâtiment. Les compétences de chacun étaient mises sur le même plan que celles de l'artiste, qui n'était qu'un membre d'une équipe en action sous les yeux des visiteurs. En effet, en lieu et place d'un véritable vernissage, les visiteurs étaient invités à venir observer le travail en cours, mettant à la fois en valeur une certaine égalité du travail de l'artiste et de celle des travailleurs, tout en réifiant les ouvriers du chantier théâtralisé. Julia Bryan-Wilson affirme ainsi : « Alors que la plupart des œuvres d'art de ces dimensions nécessitent une aide de la part des assistants de l'atelier ou d'installateurs, l'exposition a de façon unique théâtralisé le rôle du corps de ces tra-

Foyer, lieu de sociabilité, lieu de production artisanal ou industriel, l'atelier d'artiste prend alors ses quartiers semi-permanents dans les espaces alternatifs, ouverts au public. 10 Bleecker, The Idea Warehouse, ou le 112 Greene Street sont sans doute les espaces qui fonctionnèrent le mieux comme ateliers / galeries. La présence constante de musiciens ou d'acteurs au 10 Bleecker ou à the Idea Warehouse était explicitement voulue par Alanna Heiss mais correspondait également à un désir de convergence entre sculpteurs, danseurs et musiciens et à des pratiques du présent et de l'instant. Les ouvertures organisées comme lors des différentes éditions du « 10 Downtown » avaient montré la voie, et témoignaient de cette volonté de mettre en lumière le travail de l'artiste, de l'ouvrir au regard du visiteur. La technique, la démarche, le processus créatif, ont acquis une nouvelle dimension qui transforme l'atelier en espace public tout en accordant à l'espace d'exposition le caractère d'un espace personnel. Si les années 1960 voient se poursuivre les mutations de l'atelier opérées durant la décennie précédente, celle de l'expressionnisme abstrait, le début des années 1970 semble correspondre au dépassement de la séparation entre atelier et espace d'exposition. Rauschenberg ou Warhol avaient déjà « réactivé la tradition de l'atelier comme foyer de vie sociale [202]» pour reprendre les termes de Brian O'Doherty. Le passage délicat, pour ne pas dire « périlleux [203]» de l'œuvre d'un monde à l'autre, de celui de l'atelier à celui de la galerie, restait cependant le cheminement nécessaire, indispensable, à la validation de l'œuvre. Brian O'Doherty parle de « socialisation [204]» de l'œuvre quand la visite de l'atelier serait un préalable, une entrée en matière. Ne doit-on pas voir ici un point essentiel dans l'appréciation des pratiques des espaces alternatifs ? Dans quelle mesure la réalisation puis l'exposition des œuvres dans les espaces alternatifs dépassent-elles ces différences de perception de l'œuvre entre atelier et galerie ? Doit-on au contraire saisir les espaces alternatifs comme une formalisation de ce processus préalable, de cette « aura de contexte [205]» conférée à l'œuvre avant son passage vers la galerie ?

Ces transferts de localisation et cette mise en scène de la création artistique équivalent à l'intrusion de plus en plus concrète de l'espace personnel au sein du lieu d'exposition. L' « espace personnel [206]» évoqué par Brian O'Doherty dans « Le contexte comme contenu » n'est pas uniquement l'espace intime : il est également issu de cette auto-réflexivité de la production artistique que nous évoquions précédemment. Les pratiques des espaces alternatifs se développent sur un éventail de l'expérience personnelle, allant de la déconstruction des gestes quotidiens (danseurs, sculpteurs évoqués auparavant), à l'usage mimétique du travail physique (modelé sur le contexte urbain en cours de dés-intrustrialisation), jusqu'à une exploration du foyer et de l'intime. Nous

---

vailleurs en même temps qu'elle proposait une égalité troublante entre l'artiste et l'assistant » [While most artworks of this scale require help from studio apprentices or installers, this exhibit uniquely theatricalized these workers' bodily involvement at the same time that it proposed an uneasy equality between artist and assistant]. Julia Bryan-Wilson, *Art Workers : Radical Practice in the Vietnam War Era*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 2009. pp. 83-85.

202 Brian O'Doherty, *White Cube, l'espace de la galerie et son idéologie*, JRP Ringier, Zurich, 2008. p. 170.

203 Daniel Buren dans « Fonction de l'atelier » parle de « traversée périlleuse ». Daniel Buren, *Ecrits 1965-1990*, édité par Jean-Marc Poinsot, Capc Musée d'art contemporain, Bordeaux, 1991, vol. I, p. 195-205.

204 « C'est avec leur socialisation par la galerie, sur les murs de celle-ci, que cela commence. » Brian O'Doherty, *White Cube, l'espace de la galerie et son idéologie*, JRP Ringier, Zurich, 2008. p. 173.

205 Brian O'Doherty, *White Cube, l'espace de la galerie et son idéologie*, JRP Ringier, Zurich, 2008. p. 173.

206 « Le contexte comme contenu », Brian O'Doherty, *White Cube, l'espace de la galerie et son idéologie*, JRP Ringier, Zurich, 2008. pp. 95-117.

avons pu voir comment à l'origine de cette mise en scène de la vie quotidienne au sein des espaces alternatifs se situe l'établissement d'une nouvelle temporalité, issue d'une nouvelle conception de la danse, du film ou de la sculpture qui s'inscrivent dans le temps quotidien, celui du geste répété et du façonnement régulier, sans l'illusionnisme traditionnel au champ des Beaux-Arts ou du théâtre. Cette mise en scène ne se borne pas à une nouvelle temporalité mais adopte également images et métaphores concrètes d'une économie de la communauté sujet de la création artistique.

Du domestique et de l'espace personnel

L'univers du personnel et de l'intime correspond bien souvent, dans les espaces alternatifs, à une forme de transfert de l'image de la famille à celle de la communauté, famille réinventée[207]. La mise en scène de la vie quotidienne passe par une mise en image et en mouvement des liens de parenté, de la généalogie et d'une mémoire fictive de la communauté, basée sur des histoires orales sujets de performance, de photographies et de documents, collectes d'un passé imaginé. Ces pratiques sont particulièrement frappantes au sein d'un espace comme 98 Greene Street, avec notamment les interventions de Roger Welch et Dennis Oppenheim.

Dans une performance intitulée *Ritual*[208], en 1969 à 98 Greene Street, Roger Welch se fait conteur d'histoires de famille, de sa famille « tribale » réinventée à partir de noms et d'objets tirés de son proche environnement. Il réitère l'expérience avec un film *Portrait*, mélange d'anciennes bobines familiales et d'images filmées plus récemment, ou encore *Family Photo Pieces*, un assemblage de souvenirs sous forme de photographies et de notes reconstituant une généalogie fragmentée, des bribes de mémoire agglomérées et réinventées. Le lieu d'exposition devient en quelque sorte le support de la mémoire et le théâtre des interactions sociales, mémorielles, et du partage d'une intimité collective réinventée. La présence récurrente du familial et de l'intime est non seulement à mettre en lien avec l'existence d'une communauté soudée, née d'un quartier, relativement réduite, et aux modes de vie alternatifs, centrés sur une proximité de ses membres et une économie resserrée, mais elle pourrait également tenir d'une conséquence importante de cette *frontier* dont nous parlions dans les premiers chapitres.

Ce retour « aux conditions de vies primitives [209]» dont parle Frederick Jackson Turner passe en effet par un retour à l'oralité, garante de la transmission de la mémoire, et à un recentrage de la société sur un foyer primordial, celui de la famille. La situation dans SoHo à la fin des années 1960 porte encore les

207 Pour une analyse des relations entre l'élaboration d'un nouveau modèle de la communauté dans les années 1960 à New York et les structures familiales traditionnelles, voir « The Reinvention of Community », Sally Banes, *Greenwich Village 1963: Avant-garde performance and the Effervescent Body*, Duke University Press, 1993, pp. 33-80. Sally Banes parle de l' « effondrement de la famille », de la remise en question des modèles issus de l'après-guerre, comme de la source de nouvelles structures communautaires reproduisant des schémas classiques, les liens de parenté en moins.

208 Roger Welch, *Films* et *Rituals*, expositions au 98 Greene Street, novembre 1971. Exposition *Family Photo Pieces*, en avril 1972. Pour plus de détails, voir : *Alternatives in Retrospect : An Historical Overview 1969 - 1975*. Exposition organisée par Jacki Apple. 9 mai - 16 juin 1981, au New Museum, New York. p. 12 et p. 30.

209 « L'expansion américaine n'est pas exclusivement linéaire. Elle est faite aussi de retours aux conditions de vie primitives, le long d'une frontière mouvante, continuellement en marche vers l'Ouest, et de nouvelles mises en valeur des régions conquises. » Frederick J. Turner, *La frontière dans l'histoire des Etats-Unis*, traduit de l'anglais par Annie Rambert, Presses Universitaires de France, Paris, 1963, p. 2.

stigmates d'une implantation primitive et de la constitution d'une communauté indépendante du reste des territoires de Manhattan. Pourtant, l'image de la famille œuvre comme métaphore, et rarement comme support réel. Dennis Oppenheim fera certes une performance avec ses deux enfants[210] dans *Works with Offspring* à 98 Greene Street en 1969, en s'échangeant des dessins sur le dos et en matérialisant la transmission d'un savoir d'une génération à une autre, mais, dans la majorité des cas, l'image de la famille est métaphore et support à une réflexion sur le foyer et l'économie de la communauté.

Celle-ci s'exprime également dans certaines installations - performances de Tina Girouard à 112 Greene Street. *Live House*[211], réalisée en mai 1971 est à la limite du théâtre, du mime, de la danse, et de l'installation. Sur les deux niveaux de l'espace, Tina Girouard a réparti accessoires et pans de tissu de manière informelle en invitant d'autres artistes à s'approprier puis mimer un espace domestique, la cuisine, le porche, la salle de bain, la bibliothèque, la chambre, etc, à l'aide de sobres dessins sur le sol, d'accessoires et de quelques gestes signifiants. La performance rappelle certaines chorégraphies d'Yvonne Rainer et ce même désir de mimer le réel avec un minimum de moyens sans pour autant verser dans un théâtre banal et sans grâce. Ce « portrait » des différents espaces domestiques par artistes et danseurs offre bien évidemment une image littérale de la présence du foyer, du domestique et de l'habiter au sein d'un espace alternatif. Mais il correspond également à une même quête de déconstruction du domestique entre le dehors et le dedans, entre la famille et la communauté, entre l'intime et le public. L'espace alternatif est ici l'outil d'une réinvention de la communauté, mise en public, dans une forme de théâtre visuel. De nombreuses performances et installations, chez Vito Acconci ou encore Martha Rosler par exemple, témoignent de variations autour d'une même obsession pour le domestique et d'une certaine forme d'intimité collective. Pourtant, la réalisation la plus importante est sans doute l'établissement du restaurant Food monté par Gordon Matta-Clark, Caroline Goodden et Tina Girouard : une œuvre du quotidien, un espace alternatif à part entière.

Le restaurant Food a su jouer un double rôle au sein de la première génération d'espaces alternatifs, comme un révélateur de l'économie de la communauté et comme un catalyseur de pratiques nouvelles, mêlant, sans tapage, l'art et la vie, autour de cuisines collectives. Parfois considéré comme une annexe du 112 Greene Street, Food a été ouvert en septembre 1971 par la même équipe : Gordon Matta-Clark, Tina Girouard, Caroline Goodden (alors compagne de Matta-Clark et qui finança entièrement le projet), Suzanne Harris et Jeffrey Lew

210 *Work with Offspring*, Dennis Oppenheim avec Kristin, Erik, Chandra. *Alternatives in Retrospect : An Historical Overview 1969 - 1975*. Exposition organisée par Jacki Apple. 9 mai - 16 juin 1981, au New Museum, New York. p. 29. De même, en 1978, la fille de Dennis Oppenheim, Chandra, alors âgée d'une dizaine d'années, réalisera une lecture performance à Franklin Furnace. Performance réalisée le 28 septembre 1978. Archives Franklin Furnace.

211 Cf. *112 Greene Street / 112 Workshop*, *History, Artists & Artworks,* édité par Robyn Brentano et Mark Savitt, New York University Press, New York, 1981, p. 16.

212 L'annonce de l'ouverture du restaurant paraît dans *Avalanche* : « On saturday September 25, to mark the unofficial opening of Food, an artist-run restaurant at 127 Prince Street, free garlic soup, gumbo, chicken stew, wine, beer, and home-made breads were served to friends, gallery-goers and passers-by until late in the evening. The window seats and tables had not yet been installed, so wooden chairs were set down on the newlypoured concrete floor and on the sidewalk at the corner of Prince and Wooster. The restaurant, which was conceived by photographer Carol Goodden, will be in full operation by early October, and managed by Tina Girouard. Dancer Rachel Lew is in charge of the buying and collecting recipes, and for - mer Army cook Robert Prado, a musician who plays with Phil Glass' ensemble and specializes in Mexican cooking, will be resident chef. One of the

. Le cuisinier principal, quand Matta-Clark ou d'autres artistes invités n'étaient pas aux fourneaux, était Robert Prado, également musicien dans l'ensemble de Philip Glass. Prolongement des expérimentations culinaires de Matta-Clark, Food était aussi un projet architectural et urbain, apportant un nouveau foyer au quartier, un nouveau lieu de la communauté. Quelques serveurs artistes y venaient toucher un salaire minime, d'autres y trouvaient un espace de performance, quand certains venaient juste s'y restaurer d'un plat unique, commun à tous.

Food : un espace alternatif à part entière ?

Food fit l'objet de plusieurs films et projets semi-documentaires dès son ouverture, avec notamment le film du même nom, *Food*, daté de 1972 et réalisé par Gordon Matta-Clark. Si la démarche entamée par les artistes à l'origine du restaurant apparaît d'abord comme une volonté d'offrir un lieu de rassemblement pour la communauté, les films, les dialogues, les documents, donnent à voir une démarche rivalisant avec les espaces alternatifs, dans un même désir de créer un nouveau lieu d'expérimentation fondamentalement distinct des galeries et des musées. La cuisine est sans doute l'écho le plus évident, et le plus quotidien, aux transformations de la matière dans la sculpture contemporaine. La cuisine opère comme modèle de créativité, métaphore des arts, tout en étant au cœur des relations de la communauté.

Menus délirants et propositions culinaires excentriques faisaient partie du quotidien. Les dimanches soirs donnaient lieu aux « Sunday Night Guest Chef Dinners », où quelques artistes reconnus se prirent au jeu de la cuisine et développèrent des menus parfois plus intéressants pour leurs valeurs conceptuelles ou esthétiques que pour leurs qualités culinaires. On compte parmi eux Keith Sonnier, Robert Rauschenberg, Richard Landry ou encore Donald Judd. Pilier de cette communauté quasi-autogérée au sud de Manhattan, Food faisait partie du réseau comprenant 112 Greene Street mais aussi le magazine *Avalanche*. L'environnement créatif du début des années 1970 dans SoHo est partiellement le résultat des activités du groupe qui transforma radicalement l'espace urbain, en développant bien souvent, de manière volontaire ou non, les théories de Jane Jacobs popularisées dès 1961 lors de la parution de son ouvrage *The Death and Life of Great American Cities*.

Food joue le rôle d'un cœur essentiel au bon fonctionnement des sociabilités du quartier et de la communauté, mais le restaurant est aussi sujet, support et inspiration à la création. Dans une lettre de Gordon Matta-Clark adressée à Lee Jaffe (lui proposant d'être dévorée pour le plaisir de l'art et de la communauté), l'artiste termine par ces quelques mots : « Tu seras le guide d'un incroyable mouvement artistique pour un art

Food's distinctive features is to invite artists as guest cooks one night a week ; those who have so far accepted the invitation include Randall Arabie, Julie Judd, Richard Landry, Gordon Matta, Italo Scanga, and Hisachika Takashashi. Sculptor Gordon Matta acted as general contractor and architectural designer for the space which will have a simple decor : tile floor, white painted plasterboard walls, spindlebacked chairs and old pine tables. The food will be reasonably prices and menus served on a daily rotating basis. The aim is to provide a selection of regional dishes with a strong emphasis on basic foods – soups, salads, home made breads, and yoghurt, fruit juices, teas. For instance, swiss cheese pie, black bean soup, and tarragon chicken ; some recipes from the unpublished 10 Chatham Square Cajun Cookbook – ponceboudi, jambalaya, and shodin (stuffed pig's stomach); and others from Madbrook Farm, an artists' commune in Vermont. Food has seating capacity for about fifty people and will be open from 11:30 am until midnight and until 3 am on Saturdays ; it will be closed on Mondays ». *Avalanche Magazine*, Automne 1971 n°2 p. 6.

comestible – et, pense aux superbes films que cela pourrait faire! »[213] Désirs utopiques et propositions culinaires délirantes à la Jonathan Swift parsèment les propositions rédigées par Matta-Clark pour l'élaboration du projet de restaurant. L'aventure consiste d'abord concrètement à tenter de concilier expériences culinaires et salaire en fournissant à la communauté un espace de vie, un lieu de travail, tout en y gagnant sa vie. La réalité fut bien différente puisque l'entreprise fut en permanence déficitaire et que Caroline Goodden y dépensa tout son héritage en moins de deux ans. Pourtant, si l'échec économique était sans doute prévisible, l'impact de Food sur la communauté et sur les pratiques artistiques restait à démontrer. Comment un restaurant peut-il être ici conçu comme le prolongement d'une pratique artistique, comme une exploration des plus aventureuses de l'art en territoire réel ? D'autres exemples de restaurants témoignent d'un intérêt évident des artistes pour les métamorphoses culinaires, comme par exemple le restaurant de Les Levine également à New York, ouvert en 1969. Peu attestent cependant d'une telle continuité et d'une telle cohérence dans le processus créatif. De l'anarchitecture aux techniques culinaires, Matta-Clark a su développer une fascination pour les métamorphoses de la matière, pour le souple et le fluide, pour les surfaces et les structures, pour les parties et les fonctionnalités du tout. La cuisine, déjà expérimentée au sein du 98 Greene Street puis du 112 Workshop, offrait un nouveau médium pour l'artiste, un support radical et éphémère qui ne pouvait s'épanouir que dans un cadre approprié : le restaurant. En ouvrant Food, Matta-Clark et toute l'équipe d'artistes, danseurs et sculpteurs tentaient à la fois de pousser une pratique vers ses limites (les traitements de la matière, fusions, mélanges et métamorphoses) mais aussi de contribuer à une réflexion sur les dimensions politiques et sociales de l'urbanisme. Food œuvrait ainsi à tous les niveaux de la communauté d'artistes, s'offrant comme un espace alternatif certes éphémère, mais qui fut essentiel à la vitalité du quartier et des pratiques artistiques qui y naissaient. Comment discerner pratiques artistiques et vie de la communauté ? Food a su brouiller les frontières et limites entre territoires de l'art et espaces de sociabilité, il a pu faire entrer cuisine et convivialité dans le champ de l'art en évitant les pièges de la mise en scène.

Lorsque Caroline Goodden raconte[214] comment l'idée même d'un restaurant jaillit lors d'une soirée qu'elle organisait pour son 31ème anniversaire, en avril 1971, on croirait à une boutade lancée au détour de quelques verres. Pourtant, tout concordait pour laisser entendre qu'une telle entreprise pourrait voir le jour. Alors que l'hôte de la soirée avait démontré ses talents de cuisinière et simplement demandé à ses convives d'apporter quelques fleurs, Gordon Matta-Clark avait choisi des fleurs comestibles. Caroline Goodden, également danseuse au sein de la compagnie de Trisha Brown, était photographe ; Gordon Matta-Clark faisait frire des photographies pour une installation à la John Gibson Gallery. Il fallait trouver un lieu. L'équipe était déjà là, autour de la troupe de danseuses, des sculpteurs de 112 Greene Street, et de la communauté qui n'attendait plus qu'une telle vitrine voit le jour dans SoHo.

---

213 « You will be the leader of an incredible eatable art movement - plus ! Think of what great films it will make. » Lettre citée dans *Food*, catalogue de l'exposition tenue à White Columns (anciennement 112 Greene Street) du 3 octobre 1999 au 13 février 2000. Commissaire, Catherine Morris. p. 14.

214 Dans une lettre à Corinne Diserens dont plusieurs extraits sont reproduits dans le catalogue de l'exposition *Food* tenue à White Columns (anciennement 112 Greene Street) du 3 octobre 1999 au 13 février 2000. Commissaire, Catherine Morris. p. 44.

Cette envie de changement, de liberté, s'observait dans les lieux de vie, dans les lieux d'exposition, dans les formes de la danse et de la sculpture. Pourquoi ne pas étendre cette conquête en territoire culinaire ? « A lieu différent et motivation différente : cuisine différente »[215] résume ainsi Caroline Goodden. Une fois le lieu repéré - une ancienne gargote créole - Matta-Clark fut sollicité pour redessiner l'intérieur et concevoir l'espace de cette nouvelle « cantine ». Caroline Goodden y voyait déjà une représentation vivante de natures mortes extravagantes, les cuisines s'installant au cœur du restaurant. Tout semblait possible, même de dessiner soi-même la vaisselle, les couverts, etc[216]. Suzanne Harris, Rachel Lew et Tina Girouard formèrent le cœur de l'équipe d'origine. Suzanne Harris, sculpteur, y contribuerait par sa maîtrise de la cuisine végétarienne, Tina Girouard par ses recettes du grand Sud. L'influence Cajun se mêlerait aux subtilités japonaises ou niçoises bientôt au menu du restaurant.

Le bail signé, Richard Landry, qui avait rejoint l'équipe, prit son appareil photo un instant avant de l'échanger pour une barre à mine. Une des photographies les plus célèbres des débuts de Food fut prise alors même que Caroline Goodden, Tina Girouard et Gordon Matta-Clark s'apprêtaient à investir les lieux, bientôt rejoints par Rachel Lew, Richard Peck et Robert Prado. Sans modération, il s'agissait de déconstruire, violenter un espace pour le faire renaître : « [Ils] ont tout arraché, tout mis en pièces, tout nettoyé à fond, tout déplacé et tout réinstallé » [217]. Matta-Clark découpa des fragments de cloisons qui trouvèrent un nouveau domicile à quelques pas de là, au 112 Greene Street, pour y être exposés. Est-ce le début de ses premières sections et premiers fragments de murs ? La légende de Food veut qu'il en soit ainsi[3], que Matta-Clark y ait à la fois prolongé ses talents d'alchimiste culinaire et expérimental et initié sa pratique du découpage architectural. La première et dernière fois que Matta-Clark utilisa les « cuttings » d'une façon utilitaire fut au sein de Food alors qu'il dessinait puis redessinait un espace pour le rendre plus pratique, plus adapté, pour construire et sculpter un décor propice à l'épanouissement du restaurant.

> Une des premières fois où je me souviens avoir utilisé des découpes comme un moyen de redéfinir l'espace a été lors de la création de Food dans les premiers jours de SoHo – bien avant l'arrivée des boutiques et des bars qui encombrent le quartier. Nous organisions des spectacles / expositions et nous inventions un théâtre culinaire. L'organisation première des lieux n'était pas aussi pratique que ce dont nous avions besoin une fois le restaurant devenu entreprise. Par conséquent, j'ai passé le second été à refaire l'aménagement. J'ai fait ça en découpant ce que nous avions déjà construit comme espaces de travail. Cela progressa ensuite vers les murs et puis vers d'autres éléments de séparation. C'était sans doute la dernière fois que j'utilisais les « découpes », le processus de découpe, d'une façon pragmatique. [218]

---

215 « Different space, different stimulation, different food ». Cf catalogue de l'exposition *Food*. p. 44.

216 Aucun n'objet ne fut spécialement réalisé pour Food mais dans la même lettre à Corinne Diserens, Caroline Goodden rapporte comment Gordon Matta-Clark souhaitait dessiner le tout de A à Z. Ibid, p. 44.

217 Caroline Goodden décrit d'une façon très synthétique et quelque peu simplifiée la construction de Food : « Tina, Suzy, Rachel, Gordon, Robert Prado, Richard Peck, Dickie and myself ripped out, tore up, scrubbed clean, removed and replaced everything. As we cut holes in walls, Gordon saved the pieces … and so his wall-cuts and floor-cuts were born. Ibid, p. 44.

Théâtre, architecture, sculpture, saveurs, couleurs, conversations : Food semblait développer quelques accents futuristes - une avant-garde dont on parlait peu mais qui fait probablement figure de modèle sous-jacent, parmi d'autres[219]. Théâtre de gestes, concert d'expérimentations culinaires et ballet d'artistes, Food représente cette structure idéale d'une alternative artistique ancrée dans la réalité quotidienne. Les métaphores rappelant la théâtralité des cuisines et la nécessaire orchestration de tout repas prennent ici tout leur sens. Restaurant, lieu de réunion, lieu de travail - contre salaire, Food offrait à de nombreux artistes une sorte de forum, un lieu d'échanges pour partager idées et repas. Mais nous reviendrons sur l'importance sociale et économique de Food dans ce « tissu urbain » cher à Gordon Matta-Clark[220]. Food était ce lieu qui manquait et venait achever le triangle fondateur de toute avant-garde : composé d'un espace d'exposition (espace public, lieu de réunion, comme par exemple 112 Greene Street), d'un magazine (*Avalanche*) et d'un restaurant, d'un bar, nourrissant les échanges passionnés. Mais il faudrait ajouter à cela la dimension artistique même de cette conception communautaire du restaurant. Parfois conçu comme un modèle essentiel pour certains artistes de l'esthétique relationnelle (comme par exemple Rirkrit Tiravanija), Food ne peut non plus se concevoir uniquement dans sa portée sociale. Food a aussi été affaire de gestes, de processus et d'ingrédients, en même temps qu'il était théâtre des sociabilités de Downtown Manhattan.

Chaque activité au sein de Food pouvait se rapporter à une seule idée : déconstruire. Littéralement, dans toute la violence de l'acception principale du terme. Abattre, démolir, défaire. Pour reconstruire les lieux, pour rebâtir de nouvelles structures et modeler de nouveaux espaces, de nouvelles expériences, sociales ou culinaires. Cette déconstruction, littérale ou métaphorique, intervint à tous les niveaux de Food, dans un rapport constant entre gastronomie et esthétique, entre cuisine et sculpture. Dans ses carnets, Matta-Clark fait usage, à de nombreuses reprises, d'un vocabulaire de cuisine, de transformations culinaires, évoquant parfois directement les liens entre cuisine, sculpture et architecture :

Méthodes d'occupations
(Terme pour aménager un espace en fonction de ses nécéssités)
Par surimpression
Par enveloppement
Par consommation
Par digestion [221]

218 « One of the earliest times I can remember using cuttings as a way of redefining space was at Food restaurant, set up in the early days of SoHo - long before the influx of boutiques and bars which now congest the area. We would put on shows and create food theater. The first design of the space was not as pratical as we needed once the restaurant became a business. Consequently, I spent the second summer redesigning the space. I did this by cutting up what we had already built in work spaces. It then progressed to the walls and other space dividers. This was perhaps the last time I ever used cutting, the cutting process, in a pragmatic way. » Matta-Clark cité dans *Gordon Matta-Clark : You Are The Measure*, catalogue de l'exposition organisée au Whitney Museum of American Art, par Elisabeth Sussman, du 22 février au 3 juin 2007.

219 Notons à ce propos la publication importante, en 1971 du livre de Michael Kirby *Futurist Performance*, chez E.P. Dutton & Co. Inc.

220 « By urban fabric I mean social economic and moral conditions as much as the physical state of streets or structures throughout the city. » Matta-Clark cité par Alan Moore, *Collectivities : Protest, Counter-Culture and Political Postmodernism in New York City Artists Organizations, 1969-1985,* thèse de doctorat (non publiée) soutenue en 2000 à la City University of New York, sous la direction de Sally Webster, p. 54.

221 Methods of occupations

Substantif ou verbe, les termes se mêlent comme pour appuyer l'idée que toute discipline est affaire d'ingrédients et de combinaisons, de processus combinatoires. Si la table est certes une « machine sociale »[222], la table peut aussi se décomposer en ce que Luce Girard nomme un « dictionnaire à quatre entrées »[223] au sein d'une langue et d'un corpus de référence pour une discipline à part entière. La cuisine est tout d'abord affaire d'ingrédients - de matières premières, puis d'ustensiles, puis d'opérations - multipliant les verbes d'actions désignant des processus précis et détaillés, et enfin de produits finis - la désignation des plats n'étant pas une étape négligeable.

> Considérez un ensemble complets d'opérations nutritives (culinaires) – (l'excès est un plaisir mais la simplicité est plus convaincante).
> La sélection (les ingrédients, dans leur formes naturelles, sont séparées de leur environnement)
> La préparation (chaque substance est coupée, imbibée, mixée, en bref, est soumise à une variété de transformations inventives).
> La cuisson (ici le feu, le temps, et les éléments sont la palette de chacun – l'humide contre le sec, carboniser, faire sauter, user de toutes les intensités de chaleur.) [224]

Les ingrédients seraient comme extraits de leur milieu origine, décontextualisés. Ces éléments « dissociés de leur environnement » rappellent dans la terminologie utilisée par Matta-Clark son obsession pour le découpage, le morcellement, la fragmentation, l'isolement, notamment dans sa pratique de l'anarchitecture. La cuisine offre des processus analogues. Or, la matérialisation de ces processus dans le langage se fait toujours par la liste, par le recensement, l'inventaire de mots et de verbes détachés de leur contexte, se référant à un objet ou à une action, dans le champ culinaire comme dans le champ de l'architecture. L'usage de la liste est un phénomène essentiel de l'esthétique des années 1970 dans ses valeurs fragmentaires et combinatoires. La documentation autour du restaurant Food ne déroge pas à l'esthétique ambiante : *Avalanche* publia par exemple dans son numéro quatre, au printemps 1972, une célèbre liste faisant office de publicité pour Food : « Food's Family Fiscal Facts [225]».

Des 5548 pains cuits dans les fours de Food aux 3082 repas servis gratuitement, l'on passe par une multitude d'ingrédients, de sommes dépensées, d'activités, de faits marquants, tous mis sur le même plan, comme si les artistes, constituant 84% des employés avaient la même importance que les 243 oignons, les 153

(A term for transforming space to suit ones needs)
By superimposition
By envelopment
By comsumption
By digestion. Gordon Matta-Clark cité dans le catalogue de l'exposition *Food,* p.17.

222 Michel de Certeau, Luce Girard, Pierre Mayol, *L'invention du quotidien*, *Tome 2 : Habiter, cuisiner*, Paris : Gallimard, 1994, p. 278.

223 Michel de Certeau, Luce Girard, Pierre Mayol, *L'invention du quotidien*, *Tome 2 : Habiter, cuisiner*, Paris : Gallimard, 1994 p. 302.

224 Consider a complete set of nutrient (culinary) operations - (excess delights though simplicity is more convincing).
Selection (the ingredients in their natural forms are separated from the landscape).
Preparation (each substance is cut, soaked, mixed, in short undergoes a variety of imaginative alterations).
Cooking (here the flame, time, and the elements are one's palette - moisture versus dryness, charring, sauteing, all the degrees of exposure to heat.) Gordon Matta-Clark cité dans le catalogue de l'exposition *Food,* p. 23.

225 *Avalanche Magazine*, Printemps 1972.

chaises cassées et les 1222 dollars de facture d'électricité. La liste neutralise et objectivise[226], elle documente aussi. Durant les quelques années de Food, le document est une quasi-obsession : la liste, la photographie, le film - et la sculpture. On saisit, on fragmente, on découpe, on conserve. Le film de 1972 réalisé par Gordon Matta-Clark et Roger Welch détaille d'abord le choix des ingrédients au Fulton Fish Market en énumérant les différentes sortes de poissons, les différentes sortes de crabes : énumération des potentialités culinaires.

D'autres réalisations de Gordon Matta-Clark reprennent cette dualité entre la liste et les potentialités combinatoires, la cuisine et ses mélanges, telle *Museum*, installation présentée à la Bykert Gallery en juin 1971. Une liste d'ingrédients, reproduite dans *Avalanche*[227] à l'automne de la même année, était distribuée à l'entrée de la galerie où l'on pouvait voir un microscope et plusieurs exemples de moisissures et d'organismes en pleine croissance à différentes étapes de leur évolution. L'agar agar était encore une fois un ingrédient clé, fréquemment utilisé depuis ses *Incendiary Wafers*. Dès 1969, Matta-Clark avait commencé à mélanger et cuisiner diverses substances avec de l'agar agar. Les mélanges étaient ensuite déversés sur des planches, des plateaux, pour sécher pendant la durée de l'exposition. L'agar agar était utilisé pour entretenir des micro-organismes qui pouvaient alors se développer dans des formes prenant des aspects de cuir tanné[228]. Croissance, vie et textures caractérisent à la fois les expérimentations artistiques, parfois explosives[229], de Gordon Matta-Clark, mais aussi ses expérimentations culinaires, souvent indissociables. On pensera par exemple à deux soirées exceptionnelles ayant eu lieu à Food lors des dimanche soirs, dont le repas avait été préparé par un artiste différent chaque semaine. Deux menus concoctés par Matta-Clark ont marqué les esprits : « L'un d'entre eux consistait en une coquille d'oeuf remplie de petits crustacés vivants »[230]. Caroline Goodden de préciser : « Ce plat a eu des réactions merveilleuses. Certains ont crié lorsqu'ils ont vu les toutes petites crevettes bouger dans l'œuf sous leurs yeux. Certains se sont juste levés pour partir. Je crois que Jackie Winsor a bu le sien directement. Gordon s'est réjoui de toutes ces réactions ». Un autre repas étonnant fut celui intitulé « Bone Meal », servi le 20 février 1972 et qui consistait en une série de plats autour d'un motif : l'os.

> Des os de poulet, des os de bœuf farcis au riz sauvage et aux champignons, des os des pattes, des os à moelle. Le repas commença avec un gelée cuisinée par Gordon, puis continua avec de la soupe de queue de boeuf, et ensuite

226 On pense également aux travaux de Vito Acconci autour du thésaurus et des listes de verbes et de noms destinés à dessiner le contour d'un sens, d'une action ou d'une performance. L'usage de la liste permet la multiplication des potentialités sémantiques combinatoires, la multiplication des activités possibles. Les listes portent parfois sur les indicatifs de lieu et de mouvement (« towards », « off », « against », etc), ou sur des attitudes. Le numéro 6 d'*Avalanche*, consacré à Vito Acconci offre un très grand nombre de listes et d'énumérations, dès les premiers paragraphes de l'introduction : « Agent – detachment – attention – self-reflection – division – adaptation – exhaustion – reversibility – drift – looseness – dependence – overlap – spread – dominance – assimilation – accomodation – combination. ». « Introduction: Notes on Performing a Space », *Avalanche Magazine*, Automne 1972, p. 2

227 A la page 4, parmi les brèves, un court paragraphe : « The ingredients of Gordon Matta's museum shown at the Bykert Gallery in June are : agar, water, dextrose, triptone, glycerol, sperm oil, NaCl, sugar, Pet milk, V-8, cranberry juice, corn oil, yeast, chocolate Yoohoo, and chicken broth ; the hardware, gold leaf, local vines, galvanized pans, screw hooks, thumb tacks, and black magic plastic steet ; known strains, Mucors-Racemosus, Rhizopus-Apophysis, Aspergillus Niger, Penicilum Notatum, and Streptomyces Griseur. » *Avalanche Magazine*, Automne 1970, p4

228 Caroline Goodden décrit cet aspect comme celui de « leathery fabric of dormant life ». C. Goodden citée dans *112 Greene Street / 112 Workshop*, *History, Artists & Artworks,* édité par Robyn Brentano et Mark Savitt, New York University Press, New York, 1981, p. 5.

229 Quelques légères explosions eurent lieu au 112 Greene Street lors des expérimentations de Matta-Clark. Cf. *112 Greene Street / 112 Workshop*, *History, Artists & Artworks,* édité par Robyn Brentano et Mark Savitt, New York University Press, New York, 1981, p. 5.

230 « One was the serving of live brine shrimp in hollowed out hard-boiled eggs. That meal got some wonderful reactions. Some people screamed when they saw the tiny shrimp moving in the egg in front of them. Some people just got up and left. I think Jackie Winsor drank hers right down. Gordon enjoyed all of it. » Caroline Goodden citée dans le catalogue de l'exposition *Food*, p. 29.

l'assiette d'os. Richard Peck était dans l'arrière-cuisine en train de brosser et de nettoyer les os que les gens venaient de finir de manger et Hisachika Takashi (notre sympathique joailler) perçait des trous dans les os. Nous les attachions à une corde et redonnions alors les os aux clients sous forme de colliers afin qu'ils puissent arborer leurs dîners en rentrant chez eux. [231]

La nature des ingrédients, leur originalité, ne prévalent pas sur les modes de préparation qui témoignent d'un rapprochement singulier entre le champ culinaire et le champ des Beaux-Arts. Les os sont tout autant des supports du goût que de la sculpture. Les carnets de Matta-Clark, remplis de listes, de dessins et de schémas, reprennent ce principe du « dictionnaire à quatre entrées » : les matériaux - les ingrédients ; les outils et ustensiles ; les étapes du processus - verbes d'action désignant les opérations à effectuer ; les jeux de mots pour désigner les produits finis. Or, ce principe de la liste est une caractéristique majeure chez de très nombreux artistes que l'on a pu désigner comme relevant de l'art processuel ou du post-minimalisme. La liste de verbes désigne les étapes du processus de création tout en mettant en évidence les multiples potentialités de traitement du matériau. Cet art de la liste prend sa source dans l'art conceptuel des années 1960 et se déclinera de multiples façons dans la décennie suivante. [232]

La réalisation du restaurant Food est une forme de concrétisation littérale des préceptes de l'art conceptuel. Outre l'inspiration essentielle du quartier, de la communauté et le désir d'un partage de la jouissance culinaire et gustative, l'apport conceptuel d'une telle entreprise n'est pas négligeable. Laboratoire d'une créativité collective, Food a pu être un réel espace alternatif aux galeries et musées, une forme de théâtre des inventions et des sociabilités. La cuisine y était presque envisagée comme un processus de création artistique et les échanges entre artistes étaient analogues à ceux offerts par des lieux comme le 112 Greene Street. Atelier – laboratoire, Food a aussi su faire le lien entre les membres proches et éloignés de la communauté. Nombreux étaient les produits et ingrédients provenant du Vermont, de la ferme Madbrook, communauté d'artistes et de *back-to-landers* qui s'exilaient une partie du temps à la campagne[233]. Trisha Brown et Steve Paxton y avaient longuement séjourné et les liens entre SoHo et cette campagne au Nord-Est des Etats-Unis étaient particulièrement étroits. En réunissant tous ces éléments, Food a condensé les pratiques et les attitudes de la communauté de SoHo, reflétant, dans un champ éloigné du marché de l'art et du système des musées, des pratiques artistiques à la marge et assurant, au cœur de Downtown Manhattan, un espace de convivialité indispensable au processus créatif collectif des pratiques sculptées et dansées.

---

231 « Chicken bones, beef bones stuffed with wild rice and mushrooms, from legs, marrow bones. The meal started with Gordon-made aspic, went on to oxtail soup, and then the bone platter. Richard Peck was in the back scrubbing bones that people had finished eating and Hisachika Takahashi (our friendly jeweler) drilled holes through the bones. We strung them on rope and handed the bones back to the customers as necklaces so they could wear their dinners home cité dans catalogue ». Description extraite du catalogue de l'exposition *Food* p. 29.

232 Il s'agit ici d'un exemple parmi d'autres, mais du premier cas d'une telle double page publiée dans *Avalanche*. *Avalanche Magazine,* Hiver 1971, p. 20-21.

233 La « Madbrook farm » a en effet accueilli un grand nombre d'artistes, beaucoup de danseurs, tout en fournissant pains et légumes pour une partie de la communauté de Downtown. Ces liens renforcent l'intégration du mouvement de la communauté de Downtown Manhattan dans un élan plus général des communautés caractéristiques du début des années 1970.

C'est avant tout l'analogie du rapport à la matière qui rapproche le plus Food des espaces alternatifs. Croissance et déconstruction de la matière, fusions et transformations : une cuisine des matériaux qui tend à mettre en valeur les qualités formelles des textures et des matières et qui par là se fait sculpturale. Une partie de la sculpture, et surtout le rapport des artistes aux formes et aux éléments pourrait relever d'une forme de savoir culinaire, à l'écoute des propriétés de chaque ingrédient. Les actions et processus sont certes bien différents mais l'attention de l'artiste aux propriétés de la matière, à sa croissance ou à son évolution est commune aux réalisations de Food et à celles des premiers espaces alternatifs.

Le dessein de la matière

Ateliers, espaces d'exposition, lieux d'expérimentation, les espaces alternatifs de la première génération sont le terrain de cette « bataille » décrite par Richard Nonas à propos de 112 Greene Street : confrontation de l'artiste aux matériaux, issus des lieux, mais aussi rapportés des forêts alentour, de la campagne et des extérieurs de la ville, mêlant fréquemment éléments naturels et industriels, autour d'un modèle récurrent : le bois. La présence flagrante ou sous-jacente du bois et du travail du ligneux ou de l'aggloméré ne correspond pas uniquement au désir de retrouver un certain primitivisme du geste et du travail de la matière, certes essentiel, mais il s'agit aussi d'un modèle de transformation et d'altération de la matière. Les origines mêmes des termes « atelier » et « matière » évoquent cette primauté du travail du bois, ces copeaux de bois ou « astelle » en ancien français, devenant « astelier » pour désigner le tas de bois. Lieu de travail du bois puis lieu de travail artisanal, l'atelier devient d'artiste dès le XVI^{e} siècle. De même, la matière est « materia » qui désigne le cœur de l'arbre, la partie dure du tronc à la fois génératrice et matrice de la forme de l'arbre, et partie noble destinée à la construction.

Matériau souple et dur, organique, flexible, le bois offre cet ingrédient propre aux altérations multiples, et aux symboles évidents ou déguisés. La maniabilité du bois, l'élan vital de ses fibres, de son « fil », sa résistance et ses défauts, nœuds, loupes, gerçures, sont un support de travail pour l'artiste avide de contact direct avec la matière et d'un usage souple des outils. Le bois se fend, se gonfle, il craque, il « travaille ». Le bois est un modèle à plusieurs titres : un modèle de transformation et d'altération naturelles de la matière dont l'artiste ne ferait que suivre la trace - s'accordant ici avec un des préceptes de Brancusi[234] prônant l'obéissance au matériau. Mais le bois est aussi ce modèle de formes ; de formes en croissance qui vont conduire certains artistes vers une imitation des modèles naturels par des matières industrielles, fer, acier, dans un primitivisme urbain si caractéristique des premiers espaces alternatifs.

Utilisé en opposition à l'environnement urbain, le bois est d'abord le matériau naturel évoquant des formes alors mimées par le métal et la pierre, mais dont l'élan vital reste difficilement imitable. Morceaux de

234 Brancusi est régulièrement cité comme modèle par Carl Andre ou Robert Morris dont le mémoire de recherche à Hunter College traitait justement de l'artiste roumain. Les artistes de la génération suivante, émergeant dans les premiers espaces alternatifs se réfèrent moins fréquemment à Brancusi qui, dans une certaine mesure pourrait être un anti-modèle à la pratique de Jene Highstein par exemple. Quelques éléments fondamentaux persistent cependant, notamment dans l'usage de la matière comme guide et précepte des formes.

bois brut exposés au 112 Greene Street, troncs, branches et tiges de bambous : quelles significations et quelle esthétique peut-on dégager de cette intrusion fragmentaire de la nature dans l'espace d'exposition ?

A l'automne 1970, Alan Saret envahit l'espace du 112 Greene Street de tiges de bambou rassemblées en « bouquets » plantés dans le sol auparavant découpé, comme il l'avait déjà réalisé dans son propre loft, au 119 de la même rue. Il mêle à cela des morceaux de tissu, de caoutchouc, et surtout des câbles et des pièces de métal issus des alentours, des morceaux de corniche de métal récupérés à l'angle de Canal et de Greene Streets. Emily Wasserman dans une critique parue dans *Artforum*[235] décrit les éléments dans le contexte de l'atelier de Saret en insistant sur les propriétés physiques des matériaux, des grillages pliés, froissés, prenant presque des formes fluides de tissus souples. Le métal s'oppose au bambou et à la douceur des aquarelles exposées sur plusieurs murs. Les formes ne semblent trouver leur intérêt que dans la texture et dans l'illusion des volumes ou des corps. De même, il n'est pas oublié de faire référence à l'environnement urbain qui, selon Wasserman est ainsi révélé par ces fragments de ville et de nature exposés dans l'atelier.

De la même manière, Richard Nonas a exposé une série de morceaux de bois au sous-sol du 112 Greene Street au mois de janvier 1971 *Blocks of Wood*[236] : un alignement de morceaux de poutres, de la même largeur, de hauteur similaire mais faisant alterner les angles de coupe. Chaque morceau, de même épaisseur, possédait une tranche inclinée donnant l'impression générale d'une ligne rythmée, d'un chemin mouvant. Là encore, il s'agissait également de suspendre certaines pièces de bois, de faire usage de cordes pour installer des éléments de poutre contre un mur de brique, dans une situation détachée de sa fonctionnalité encore apparente. La géométrie de l'installation, les angles de coupe et d'accroche de chaque pièce, ne constituaient assurément pas le seul intérêt de l'œuvre de Richard Nonas : le contraste de matériaux découpés, fragmentés et combinés venait renforcer l'identité de chaque matière, souple ou brute, flexible ou polie. Le bois, le bambou, possédaient généralement une vibration toute particulière dans des installations mettant en valeur une illusion du mouvement, d'un dynamisme de la matière naturelle, d'abord dans la juxtaposition des éléments, puis dans l'altération mutuelle.

Si, comme l'évoquait la critique et les artistes eux-mêmes, la scène urbaine environnante demeurait une inspiration majeure, les artistes de la génération précédente possédaient également une influence non négligeable sur les pratiques se développant dans les premiers espaces alternatifs. On pense par exemple aux premières sculptures de Carl Andre encore très largement inspirées de Brancusi : *La dernière échelle* (*Last Ladder*) de 1959, ou la *Pyramide* de la même année, puis à la série « Elements » qui vient rompre avec le travail de « modelage » du bois. Il n'y a plus d'encoche, il n'y a plus d'entaille, ni de positionnement complexe des éléments de bois, mais simplement un agencement simple et minimal de madriers, morceaux de bois taillés comme pour former des socles, des poutres, des supports. Or, ces pièces (*Herm* ou encore *Pyre*) conçues en

235 Emily Wasserman, « Alan Saret's studio exhibition » *Artforum* v. 8, n°7, mars 1970, p. 62-66.

236 *112 Greene Street / 112 Workshop*, *History, Artists & Artworks,* édité par Robyn Brentano et Mark Savitt, New York University Press, New York, 1981, p. 7. La pièce est également intitulée *Dark to Light / Light to Dark*. Une exposition similaire se déroule l'année suivante au 10 Bleecker.

1960 sont refaites dans les années 1970 alors que ce type de travail avait déjà envahi les galeries et musées, depuis l'exposition *Primary Structures* organisée au Jewish Museum par Kynaston McShine en 1966. L'impact de la première sculpture minimale sur les pratiques artistiques dans les espaces alternatifs est fondamental. Doit-on pour autant considérer une partie de la sculpture des espaces alternatifs comme une génération tardive du minimalisme ? Quelques contradictions empêcheraient de valider une telle proposition. Ce qui fait converger ces pratiques tient en partie à l'environnement urbain et aux matériaux récupérés puis exposés. Poutres, éléments tubulaires en acier ou en fer forgé : la trace d'une manufacture industrielle reste prépondérante et donne aux formes exposées au 112 Greene Street, au 10 Bleecker ou même à P.S.1, des airs de ressemblances avec certaines formes développées au sein du minimalisme. Pourtant, le travail de Nonas au sein des espaces alternatifs vient souvent à l'encontre des principes mêmes de la sculpture minimale. Plusieurs sculpteurs particulièrement actifs au sein des espaces alternatifs ont parfois été rattachés au minimalisme, dans une compréhension large du mouvement qui ne va pas sans poser problème. Donald Kuspit, dans un essai sur Richard Nonas, évoque pourtant un troisième moment du minimalisme, qu'il appelle « behavioriste »[237] et parmi lequel il classe Richard Nonas. L'artiste pris assurément ses distances par rapport aux premiers temps du minimalisme dans un rapport phénoménologique à la forme, aux matières et aux textures. De même, son parcours vers la sculpture laisse supposer un raisonnement non pas semblable à certaines conceptions de l'art minimal mais plutôt convergent, sur quelques points particuliers.

L’entrée de Richard Nonas dans le champ des Beaux-Arts est le résultat d’un cheminement qui l’a guidé de l’anthropologie à la sculpture en passant par la danse, peu pratiquée, mais beaucoup admirée et discutée. Ses recherches d’anthropologue l’ont énormément marqué et beaucoup de ses courts écrits, ou livrets, témoignent de l’influence de ses observations sur les Indiens d’Amérique, sur les rituels, le paganisme ou les modes de construction. Son intérêt pour les civilisations anciennes ou pour les formes d'art dites « primitives » est perceptible dans son rapport au corps et aux matériaux. Mais comment passe-t-on du « primitif » à la forme primaire, ou vice-versa ? Car la transition de l’un à l’autre pose problème et ne peut être envisagée comme un simple glissement d’une réflexion à l’autre. L’apport de Richard Nonas est en cela essentiel puisqu’il témoigne des difficultés de l’assimilation de la nouvelle sculpture des années 1970 avec le minimalisme, dont le discours critique domine alors fortement la scène new-yorkaise. N’y a-t-il pas un glissement de sens qui tendrait à vouloir mettre en valeur forme et perception pour des œuvres dont la genèse relève de considérations bien différentes ?

Richard Nonas

Attardons-nous sur le cas de Richard Nonas, dont le parcours offre sans doute un exemple majeur des problèmes de définition d’une pratique empiriste, défiant toute généalogie qui se voudrait restreinte au champ des Beaux-Arts. Né en 1936 à New York, Richard Nonas s’éprend d’abord de littérature, des écrivains du Sud

237 Donald Kuspit, « Restoring the sense of concreteness: Richard Nonas's version of site », essai paru dans le catalogue de l'exposition *Richard Nonas : Parts to anything, organisée au* Nassau County Museum of Fine Art, du 17 mars au 12 mai 1985, p. 21

notamment, Faulkner ou Carson McCullers, et commence à écrire lui-même. Ce rapport à l'écriture et à la phrase vibrante de ces écrivains ne le quittera pas. A vingt ans, il se rend au Mexique où il travaille à la construction de chemins auprès d'Indiens avec qui les premières difficultés de communication l'amènent à s'interroger sur l'anthropologie et le langage. Il écrira alors sur ce séjour auprès des Indiens Havasupi, peu de temps après la rédaction de son mémoire traitant du mythe chez Faulkner. Après avoir trouvé conseil auprès de Margaret Mead, il intègre le département d'anthropologie de l'université de Columbia en 1959. L'année suivante, des travaux archéologiques l'amènent à réaliser plusieurs excavations dont certaines s'éloigneront de leur premier but scientifique. Creuser, travailler le sol, seront une constante dans sa pratique artistique alors même que le terme « excavation » reviendra à de nombreuses reprises, notamment pour ses petits livres d'artistes, comme par exemple *Details from the excavation of Wooster Street*[238]. La suite de ces études sera ponctuée de longs séjours de recherches ethnologiques, par exemple dans l'Ontario en 1961, toujours auprès des Indiens. Ces séjours vont ensuite nourrir récits et sculptures. Certains de ces courts textes reprennent directement les notes prises durant ses voyages et mettent en parallèle direct sa pratique de sculpteur et quelques légendes ou rituels indiens qu'il avait découverts une décennie auparavant. Là encore le souvenir et la mémoire sont loin d'être négligeables et toute réalisation de l'artiste n'est pas forme pure mais sédimentation, construction lente et progressive, malgré son apparente simplicité formelle. Son expérience du désert est également fondamentale, lorsqu'il part dans le sud de l'Arizona, à la frontière avec le Nouveau Mexique pour deux ans à travailler auprès des Indiens Papago. Son retour à New York en 1964 est un retour conflictuel : il s'interroge sur les fondements éthiques d'un ouvrage publiant des photographies, des textes, des souvenirs et des objets collectés chez les Papago. Il découvre plusieurs expositions d'art contemporain qui le guident vers la sculpture. Mais c'est sa rencontre avec Trisha Brown en 1965 qui l'entraîne vers un domaine qu'il semblait avide d'explorer : la sculpture. Usant du bois, du ciment, de cire ou de câbles d'acier, Nonas poursuit alors par la forme ses recherches sur les questions liées à la communication universelle. Depuis ses premiers séjours chez les Indiens, l'idée même d'une communication universelle par la forme et la perception des formes, des matériaux par les sens, semble être le fil de son cheminement.

Il part à Paris en 1968 et continue à expérimenter autour de l'ambiguïté des objets et de leurs significations, élargissant l'éventail de ses matériaux, avant qu'un accident au bras durant les évènements de 1968 le pousse à rentrer à New York où Mark DiSuvero lui laissera son studio pendant plusieurs mois. C'est en 1969 qu'il élabore un vocabulaire formel simple et concret, point de convergence de ses recherches en anthropologie, sur les matériaux et sur l'espace, naturel ou urbain. Son installation sur Lispenard Street puis Wooster Street le projète sur une scène artistique correspondant parfaitement à ses attentes artistiques et anthropologiques. La frontière n'est-elle pas là en plein cœur de Manhattan, reliant Margaret Mead et Mark DiSuvero, rattachant le travail du bois et du fer à la ville comme matériau, et au rituel primitif ?

Avant même l'ouverture de 112 Greene Street, il s'intègre au groupe constitué par Jene Hightsein, Suzanne Harris, Gordon Matta-Clark, Tina Girouard, Caroline Goodden, Jeffrey Lew, Alanna Heiss, Philip

238Richard Nonas, *Details from the Excavation of Wooster Street*, Buffalo Press, New York, 1972. 24 pages non reliées.

Glass et Susan Rothenberg. Trisha Brown venait d'élargir le cercle, jouant un rôle de catalyseur et d'intermédiaire – rôle qui revenait d'ailleurs bien souvent aux danseurs[239]. Le dialogue entre Trisha Brown et Richard Nonas trouve des échos dans l'obsession de Nonas pour la gravité et le mouvement au sol. Participant non seulement au Brooklyn Bridge Show, il prend également une part active dans l'ouverture de 112 Greene Street et partage alors avec Matta-Clark et Jene Highstein ce désir ambigu de forme primitive et de construction de l'espace.

La notion même de forme subit quelques mutations chez Nonas, depuis ses premières inspirations jusqu'aux expérimentations du milieu des années 1970.

> A Paris, j'ai constaté que ce que je créais correspondait, au moins en partie, à des barrières de corail Papago ; que je reprenais les éléments de surface des structures Papago, et non pas leur forme. A New York, je me suis de plus en plus intéressé à la forme en tant que telle ; je me suis vu créer des *markers* – des formes et non des surfaces (même si je travaillais toujours sur des « surfaces-matières »). Mais elles sont encore trop chargées, trop complexes pour être puissantes. Je ne veux pas de la froideur des œuvres minimales. Et je ne veux pas non plus de leur force superficielle. La force que je souhaite est, je crois, associée à la compacité, à la gravité, au matériau et au poids. Le problème est l'attirance de la surface ; le problème réside dans les connotations intellectuelles et les associations romantiques ; le problème est l'attention portée à la surface qui rend impossible toute vision de la forme et de sa force.
>
> En outre, le bois est un matériau dangereux. Il y a ici une limite très ténue, entre le fait d'essayer d'exprimer la force et les sensations que me procurent des structures et des matériaux simples (en termes de force et de pouvoir des matériaux) – et le fait de se laisser prendre par leur charme et leur exotisme. Traduire ou copier, la frontière est mince elle aussi.
>
> Vous ressentez parfois la différence, la partie manquante, l'espace vide, le mot non-dit – plus que tout le reste. Le fossé devient le centre autour duquel le reste se rassemble. Le fossé devient la source de laquelle découle la structure – la bouche qui dit tout. Quel est cet espace vide, ce fossé qui donne forme à tout, et le maintient – légèrement flou – juste à deux pas ?
>
> Quelle différence y a-t-il entre mes sentiments pour des objets d'une grande force et ceux que je commence à ressentir pour des lieux d'une grande force ? Ils pourraient bien être identiques. L'important serait alors de simplement traiter les lieux - un espace clos, un espace découpé, un espace complet, un espace puissant, comme on traite un objet, une chose, une entité porteuse de sens, d'énergie, d'associations, comme pour tout objet, et de la même manière.
>
> Tout moyen de singulariser un espace, de dissocier une étendue de ses alentours, pourra convenir. C'est un travail sur la frontière, la périphérie, que je poursuis maintenant, plus qu'une réflexion autour du centre comme je menais auparavant. Pourtant, c'est la forme enfermée dans l'espace qui est réellement importante et il s'agit là de la forme centrale, la référence de l'espace, de l'espace global. C'est une forme de réalisme que je développe, en traitant

239 Dans un entretien récent, Carolee Schneemann décrit le rôle des danseurs et danseuses de la Judson, puis de Grand Union (et d'autres compagnies par la suite) dans la mise en relation des sculpteurs, musiciens et artistes de la communauté. La danse opéra comme un catalyseur non seulement du point de vue esthétique mais aussi du point de vue des relations sociales. Entretien avec l'auteur, 27 février 2009, New York, NY.

d'objets familiers / non familiers, pris hors de leur contexte. Et c'est du travail d'électricien que je fais. Judd est un plombier – je m'occupe d'énergie et non de tuyaux. [240]

Les propos de Richard Nonas résument assez bien les critiques formulées par la nouvelle génération de sculpteurs à l'encontre de l'art minimal et concentrent également quelques obsessions du début de la décennie 1970. Disséquer l'espace, le couper, le transformer et en faire un objet de sculpture : ici se rejoignent les apports essentiels de la sculpture et de la danse, indissociables dans l'émergence d'une nouvelle esthétique au sein des espaces alternatif, une esthétique du primitif et de l'expérience phénoménologique de la matière et de l'espace. Pourrait-on aller jusqu'à parler de vocabulaire somatique de la sculpture ? Les écrits de Richard Nonas attestent d'une certaine obsession pour la comparaison entre le corps et la sculpture. Comme chez d'autres artistes, telles Jackie Winsor, le vocabulaire du corps est aussi celui du matériau sculpté. Richard Nonas va par exemple établir des analogies entre son corps et ses sculptures dans leur rapport au sol et à la gravité.[241]

Contrairement à l'art minimal, la sculpture de Richard Nonas, mais aussi celle de Jene Highstein ou de Gordon Matta-Clark, est fragment d'un tout plus complexe constitué de photographies, de textes, de souvenirs et d'écrits. Toute interprétation de l'œuvre de Nonas sans ces références conduirait à une approche formaliste justifiant un rapprochement trop hâtif avec la sculpture minimale. A partir de 1972, quand Nonas expose au 10 Bleecker ou au 112 Greene Street, il commence à reprendre une même série de photographies d'Indiens Papago dans ses expositions, pour les cartons d'invitation, souvent en complément de textes. Son premier livre paraît la même année : *Details from the excavation of Wooster Street*[242] qui fera l'objet de plusieurs volumes supplémentaires les années suivantes. Peu à peu, la pratique littéraire de Richard Nonas deviendra l'écho textuel de ses expérimentations avec la matière brute, le bois, puis l'acier, moins « romantique » que le bois. L'année suivante, en 1973, *Summer 1906*[243] reprend le format de son ouvrage précédent, augmenté et beaucoup plus abouti. A travers une série de fragments, blocs narratifs et textes parfois extraits de ses notes prises lors de ses séjours ethnologiques, Nonas réalise un panorama écrit de lieux, datés et comme clôturés, décrivant un instant,

---

240 « In Paris I realized that I was at least partly making Papago corral fences; that I was picking up the surface features of Papago structures, though not their form. In New York I became more interested in form as such; I saw myself making markers - forms instead of surfaces (though I still worked in'surface-materials'). But they are still too busy, too complex to be strong. I don't want the coldness of minimal work. Nor do I want its superficial strenght. The strenght I do want is, I think, associated with compactness and with gravity and with material and with weight. The problem is surface attraction; the problem is intellectual overtone and romantic associations; the problem is surface interest that makes it impossible to see it as form and form strenth.

And wood is a dangerous material. There is a thin line here - between trying to express the strength and feelings I get from simple structure and materials (in terms of strength and material power) - and getting caught up in their prettiness or exoticness. And also a thin line translating and copying.

You sometimes feel the gap, the missing part, the empty space, the unsaid word - more than all the rest. The gap becomes the center around which the rest is grouped. The gap becomes the source from which the pattern flows - the mouth that says it all. What is that empty space, that gap that shapes it all, and holds it - slightly blurred - just two steps away ?

How much difference is there between my feelings about charged objects and those I am starting to work out about charged space ? They may in fact be indentical. The point may be simply to treat space, enclosed space, cut space, completed space, charged space as an object, a thing, an entity that carries meanings, energy, associations as any object does, and in the same way.

Any way of differentiating an area, of setting off a space from its surroundings, will do. It's boundary work I'm doing now, rather than the work from a center focus that I was thinking about earlier. Yet it is the shape enclosed that is really important, and that, after all, fonctions as the centering form for the entire area, the total space the encloser is set in.

It's a kind of realism I'm working out, having to do with unifamilial / familiar objects, taken out of context. And it's electrical work I'm doing; Judd is a plumber - I'm dealing in power, not pipe ». Richard Nonas cité dans *Richard Nonas: Parts to anything,* Nonas p. 63.

241 Cf. Richard Nonas, *My Life on the Floor* (Volume 5 des *Details from the Excavation of Wooster Street*), Buffalo Press, New York, 1974.

242 Richard Nonas, *Details from the Excavation of Wooster Street*, Buffalo Press, New York, 1972. (Portfolio de 22 pages, dessins et lithographies).

243 Richard Nonas, *Summer 1906* (Volume II des *Details from the Excavation of Wooster Street*), Buffalo Press, New York, 1973.

dans un espace et un temps donnés. Les références à l'anthropologie et à la sculpture sont frappantes. La nature est décrite comme un espace sculpté : « C'est l'été 1973. Je suis à bord d'un ferry naviguant à travers les lacs finlandais. De grandes étendues d'eau, des couloirs étroits, des îlots dispersés, des forêts de conifères, des paysages à perte de vue ». [244]

Le bois revient comme un élément central, à la fois matériau de construction chez les Indiens, pour les huttes et les cabanes, et matériau de ses propres installations et expositions évoquées à quelques pages d'intervalle :

> Nous sommes pendant l'été 1973. Je suis à Stockholm dans un appartement, et je pense au Nord.
> Du bois amoncelé. Du bois dispersé. Du bois dérivant sur les rivières. Des cabanes faîtes de bûches, avec des bûches dans le poêle. Des arbres bien droits. Des arbres cachant le soleil et dessinant une ombre. Des arbres ployant, jusqu'à se fendre. [245]

Quelques pages plus loin, Nonas décrit une de ses installations reprenant la même obsession pour l'espace structuré et fragmenté.

> Nous sommes en Octobre 1971. Je réalise une sculpture à l'Université de Rochester. Ramasser, charger, transporter, décharger et fagots après fagots former une barrière en L s'étendant sur 30 mètres dans une direction et sur 60 dans l'autre. [246]

La forme et les réductions formelles sont des « réductions » au sens propre du terme - quand l'eau se serait évaporée pour ne laisser que la substance essentielle agglomérée, concentrée : souvenirs des Indiens, modèles de construction, usage des matières, des formes et des surfaces. Cette stratification dense, condensée, de la mémoire et des formes entre en harmonie parfaite avec le contexte d'épanouissement du travail de Nonas Downtown Manhattan. L'espace urbain est sédimentaire et comporte la trace de ses évolutions, ses déchéances et ses périodes de gloire que les artistes du 112 Greene Street, du Brooklyn Bridge Show, ou encore du 10 Bleecker vont révéler, concentrer, fragmenter, etc. Leur primitivisme est urbain, il est celui de la forme organique dévoilée par le bois et l'acier, les corniches et colonnes de fer forgé, les madriers de bois et les planches du parquet. L'art de Richard Nonas empreint d'anthropologie et de littérature est particulièrement proche, si ce n'est complémentaire des réalisations de Jene Highstein, un de ses complices à 112 Greene Street.

---

244 « It is summer 1973. I am on a ferry streaming through the Finnish lakes. Big water, narrow channels, scattered islands, fir tree forests, open views » Richard Nonas, *Summer 1906*, p. 23.

245 « The time is summer 1973. I am in Stockholm in an apartment thinking about the North. Wood piled up. Wood laid out. Wood floating down rivers. Log cabins with log fires in oildrum stoves. Trees straight up. Trees blocking sun and shaping shade. Trees bending and ripping ». Richard Nonas, *Summer 1906*, p. 6.

246 « The time is October 1971. I'm making a piece of sculpture at the University of Rochester. Collecting, loading, hauling, dumping and load after load brushwood to form an L-shaped barrier extending one hundred feet in one direction and two hundred feet in the other ». Richard Nonas, *Summer 1906,* p. 10.

L'œuvre de Jene Highstein témoigne avant tout de ce même état primitif qu'il ne faudrait pas confondre avec la forme primaire ou avec un art minimal.

> Les œuvres de Jene Highstein présentent des qualités qui sont à la fois organiques et géométriques, naturelles et faites-main, contemporaines et anciennes, claires et énigmatiques. Leur inspiration et leur généalogie découle d'une vaste accumulation de sources historiques : des outils et des objets de l'âge de pierre, des temples de pierre en Inde et de la poterie ethnique de nombreuses cultures.
>
> Dans le champ du Modernisme, la sculpture abstraite telle celle de Arp, Brancusi, Giacometti et Moore, suggérait une réduction des formes à partir d'une inspiration « naturelle » ainsi léguée en héritage à Highstein, même si, comme l'explique l'artiste « Le contenu de mon travail ne relève pas tant d'une abstraction de la nature, mais d'une forme qui évolue en relation avec la nature, et qui porte en elle ses associations naturelles. »
>
> Des générations d'artistes qui l'ont précédé, Serra, Smithson, et Heizer ont établi de nouveaux liens entre la forme naturelle, le matériau brut, l'échelle et la géométrie classique qui ont ainsi apporté un terreau fertile à Highstein au début de sa carrière à la fin des années 1960 et au début des années 1970. Highstein a été influencé par l'échelle de leurs œuvres et par leur capacité à réduire la forme à ses proportions essentielles, ce qui leur a permis d'établir un nouveau genre de puissante monumentalité en sculpture.
>
> Mais si le milieu Minimaliste duquel Highstein est sorti s'est avant tout préoccupé de formes primaires, Highstein a détourné son attention du primaire vers le primitif. En faisant cela, il a engendré un corpus d'œuvres qui, même si par nature réductionniste, a offert une forme d'expérience fondamentalement différente, moins liée aux idées, aux systèmes et à l'architecture, qu'à une forme de confrontation viscérale et stoïque entre l'homme et l'objet / l'icône immuable. Plus personnelle que la sculpture réalisée industriellement dans les années 1960, les sculptures tactiles d'Highstein, les sculptures taillées à la main, possèdent les qualités idiosyncratiques d'une perception organique et non analytique du monde. Dans ce sens, les préoccupations d'Highstein sont moins réductrices que synergiques. En travaillant principalement intuitivement, il tire doucement la matière de son état « arbitraire » et inerte, vers une forme cohérente, la forme par excellence. Il ne s'agit pas d'un processus de définition des idées ou des idéaux préconçus mais il s'agit plutôt de lentement sentir son cheminement à travers le matériau dans un sens de justesse et de complétude. [247]

Diplômé en esthétique, Jene Highstein, né en 1942 à Baltimore, développera de manière plus marquée que chez Nonas le rapport tactile à la surface des formes. L'accent porté chez lui sur les formes primaires

---

247 « The works of Jene Highstein exhibit qualities that are, at once, organic and geometric, natural and man-made, contemporary and ancient, fortright and enigmatic. They derive their inspiration and genealogy from a wide-ranging repository of historial sources : Stone Age Tools and artifacts, stone temples in India and ethnic pottery from a variety of cultures.

Within the realm of Modernism, sculptural abstraction as practiced by Arp, Brancusi, Giacometti and Moore suggested a kind of formal reductives based on « natural » inspiration that has provided Highstein with a legacy of sorts, though, as the artist explains, « The content of my work is not so much nature abstracted, but form which is evolved in relation to nature and which carries with it natural associations. »

Of the generations of artists preceding him, Serra, Smithson and Heizer established new connections between natural form, raw material, scale and classical geometry that provided a fertile ground for Highstein during the early part of his career, in the late 1960s and early 1970s. Highstein was influenced by the scale of their work and their ability to distill form to essential proportions which had enabled them to establish a new kind of high-impact monumentality with sculpture.

But if the Minimalist milieu from which he emerged had been preoccupied with primary forms, Highstein shifted his attention from the primary to the primal. In so doing he generated a body of work that, though reductive in nature, offered a fundamentally different sort of experience, related less to ideas, systems and architecture, and more to a kind of visceral and stoical confrontation between man and immutable object / icon. More personalized than the industrially fabricated sculpture of the 1960's, Highstein's tactile, hand-hewn Works possess the idiosyncratic qualities of an organic rather than an analytic orientation to the world. In this sense, Highstein's concerns are less reductive than synergistic. Working mostly intuitively, he coaxes the material from its inert and « arbitrary » state into a coherent and quintessential form. It is not a process of defining preconceived ideas or ideals but of slowly feeling one's way through the material to a sense of rightness and wholeness ». Lynda Forsha, *Jene Highstein*, catalogue de l'exposition tenue à La Jolla - Musée d'art contemporain, 13 décembre 1986 – 1er février 1987. p. 9.

parfaites (le cône, la sphère, la ligne) se doublera souvent d'un travail en apparence très discret mais que révèle toute approche détaillée de l'œuvre : le travail de la main. Toute œuvre de Jene Highstein est un éloge de la main de l'artiste. N'y a-t-il pas là une opposition avec l'art minimal dans ses principes premiers ? Le tactile et l'intuitif semblent parfois délaissés au profit de la forme et de la ligne pure qui tranche et segmente l'espace. Pourtant, nombreux sont les travaux de Jene Highstein qui nécessitent un regard tactile et une approche sensorielle du contexte, englobant à la fois la sculpture et l'espace dans lequel elle se déploie. « Saisir visuellement un espace spécifique » et ne pas se concentrer sur l'œuvre elle-même, c'est ce à quoi appellent les œuvres de Jene Highstein et ce que décrit Carter Ratcliff dans *Art in America* en 1974[248]. Notons cependant que Jene Highstein utilise le dessin d'une manière plus conventionnelle que la plupart de ses camarades du 112 Greene Street. Ses interventions dans l'espace font toujours l'objet de dessins préparatoires instaurant une confusion entre l'espace dessiné et l'espace réel qui semble parfois n'être qu'un vaste dessin de cercles et de lignes dans l'espace. Composer et agencer les trois dimensions : un point commun avec l'art minimal qui reste sans doute le plus évident, même parmi les travaux de Nonas, Saret ou Matta-Clark. L'équilibre des masses est le point de départ des compositions de Nonas comme de Jene Highstein. Défis à la gravité ou mise en valeur de l'attraction terrestre, l'espace est perçu comme un espace en tension dont les forces invisibles seraient révélées par la sculpture ou par la danse. Mais avant de détailler la force du lieu comme armature de l'œuvre, puis le rôle précurseur de la danse, revenons à une autre influence de ces pratiques du tout début des années 1970 dans les espaces alternatifs. Une partie de la sculpture développée dans les espaces alternatifs semble offrir une convergence entre Minimalisme et Land art. Nous ne parlons pas ici de mélange des genres mais plutôt de synthèse ou de dépassement à la fois du Land art et de l'art minimal. Dans quelle mesure les pratiques observées dans les espaces alternatifs peuvent-elles être considérées comme des prolongements du Land art ou comme un dépassement nourri d'influences contextuelles, urbaines et sociales ?

Earth art et Land art constituent tout d'abord le contexte de formation d'artistes comme Gordon Matta-Clark et Alan Saret par exemple. Matta-Clark assista en effet Willoughby Sharp dans la réalisation de l'exposition *Earth Art* à Cornell en 1969. Le même Willoughby Sharp fut ensuite à l'origine du magazine *Avalanche*, avec Liza Bear, magazine très proche d'un lieu comme 112 Greene Street[249]. Utiliser la terre comme médium et redécouvrir un certain primitivisme dans le travail manuel, physique, voire ritualisé, de son environnement matériel : cette démarche s'observe avec la même radicalité au sein de 112 Greene Street, ou des ateliers ouverts par l'Institut pour l'art et les ressources urbaines. Il s'agit cependant d'un primitivisme urbain[250],

248 Traduit et cité dans le dépliant de l'exposition à la galerie Rencontres en 1975. Détails.

249 De même, le magazine *Avalanche* publia à de nombreuses reprises des séries de photographies, des entretiens, des analyses autour d'artistes et d'œuvres du Land art. L'*Observatory* de Robert Morris est par exemple largement détaillé et documenté dans le n°2.

250 L'on pourrait rattacher à cette notion de primitivisme urbain le travail de Gordon Matta-Clark autour des carcasses de voiture déformées, détruites et photographiées comme des sculptures rappelant celles de John Chamberlain. *Avalanche* n°2, celui de l'automne 1971 publie une série de photographies de ces voitures, photographies réalisées par Carol Goodden. Pièces en gros plan, travail de déconstruction en cours, matériaux en vrac, images à limite de la lisibilité. L'ensemble de cette documentation photographique, sur trois doubles pages est accompagné d'un très court texte :

Gordon Matta-Clark

d'une pratique en symbiose avec les matériaux de la ville, dont certains rappellent étrangement les formes de la sculpture minimale, d'œuvres dont l'espace informel de réalisation, certes ouvert, comporte une dimension intime et restreinte propice au travail rapproché de la main et du matériau.

Une exposition semble être teintée par les expériences du Land art : celle de Billy Apple, Geoff Hendricks et Jerry Vis, en mars 1971, à l'espace Apple. Intitulée très explicitement *Matter transformation : glass / earth / stone* elle montre combien l'intérêt porté à l'usage de certains matériaux ne résidait pas dans leur détachement vis-à-vis de leur contexte originel, mais dans la reproduction, par la main de l'artiste, de phénomènes physiques lents et naturels. Dans le catalogue édité par Jacki Apple *Alternatives in Retrospect*, Geoff Hendricks présente son projet à la manière d'une recette de cuisine[251].

La Terre : Tranformateur. Semis. Produit fini. Engrais. Barrière. Recéptacle. Tombe.
1 Transporter la terre depuis la forêt jusqu'en ville
2 Travailler les mottes de terre
Restructurer : aplanir, tamiser, construire, se creuser un chemin sous terre.

Jerry Vis va quant à lui tenter de transformer des roches en sable dans une recherche d'altération de la matière jusqu'à sa disparition. Billy Apple poursuit cette idée en affirmant : « Puisqu'il est impossible de détruire la matière, la seule alternative est de la transformer de telle façon qu'elle semblera avoir disparu. L'illusion de la destruction est donc une ruse. [252]» L'artiste entame ici un mouvement mimétique avec les processus naturels de transformations de la nature, dans l'illusion de la perte et de la disparition, comme l'illustre le vieil énoncé physique « Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme ».

La célèbre maxime attribuée à Lavoisier[253], pourrait être le leitmotiv de l'esthétique des espaces alternatifs et plus généralement des modes de vie Downtown Manhattan. Outre cette transformation des

Jacks : the auto demolition
debris zone rip off imitation
neighborhood group action
cars abandoned raised
propped dismantled and
removed 24 hour service
Avalanche Magazine, Automne 1971

251 « Earth : Transformer. Seedbed. End product. Manure. Barrier. Receptacle. Grave.
1. Transport dirt from forest to city.
2. Work the clods of earth
Restructure : tilling, sifting, building, burrowing »
Alternatives in Retrospect : An Historical Overview 1969 - 1975. Catalogue de l'exposition organisée par Jacki Apple. 9 mai - 16 juin 1981, au New Museum, New York, p. 24.

252 « Because of the inability to destroy matter, the only alternative is to change it in such a manner so as it appears to have been eliminated. The illusion of disposal is a mental con. » *Alternatives in Retrospect : An Historical Overview 1969 - 1975*. Catalogue de l'exposition organisée par Jacki Apple. 9 mai - 16 juin 1981, au New Museum, New York, p. 24.

253 La phrase est notamment citée dans le numéro 2 d'*Avalanche* : « Matter can neither be created nor destroyed in a chemical reaction », mise en exergue aux côtés d'extraits de textes, de photographies, de schémas et de dessins issus des carnets de George Trakas. p. 54.

matériaux jusqu'à l'illusion de leur disparition, ce qui prime ici, c'est sans doute le désir d'expérimenter une sensation primordiale : celle de la destruction de la matière. L'intérêt de l'œuvre ne résiderait ni réellement dans le produit fini (transformé chaque jour) ni tout à fait dans le processus d'altération, mais plutôt dans l'expérience primitive réapprise et redécouverte. La transformation de la matière, de la roche, de la terre, est vécue à nouveau, comme repoussoir aux tendances minimales de la décennie précédente. Partir du début, se confronter aux matériaux, comme pour redéfinir le statut de l'artiste qui « recommence alors toutes les expériences primitives : il tente les sources et les souffles. Tandis que nous recevons le contact avec passivité, il le recherche, il l'éprouve. Nous nous contentons d'un acquis millénaire, d'une connaissance automatique et peut-être usée, enfouie en nous. Il la ramène à l'air libre, il la renouvelle - il part du début.[254] » Transmutation et métamorphose de la matière, construction d'une physique et d'une minéralogie, pour reprendre les termes utilisés par Focillon, les expériences réalisées au sein des espaces alternatifs tentent de retrouver une symbiose primitive entre l'homme et son environnement matériel, une vision primitive de l'art : celle de l' « argile durcie au feu », des « minéraux extraits de leur gangue[255] » , d'un recommencement de l'alchimie primitive. Le terme « alchimie » est d'ailleurs récurrent dans la critique et dans les écrits des artistes, notamment autour et à propos de Gordon Matta-Clark, par exemple lors de la réalisation de ses *Incendiary Wafers*. Ne retrouve-t-on pas là, dans le rapport même à la matière, à la collecte des matériaux, à leur altération, une analogie signifiante avec l'esprit de la frontière que nous évoquions précédemment ? Les territoires en friche des quartiers et les pratiques primitives d'un travail de la matière broyée, brûlée, mêlée, convergent, concrètement et métaphoriquement, vers ces « lieux sauvages » désignés par Focillon lorsqu'il évoque Gauguin : « C'est par ses mains que son destin le tire vers les lieux sauvages ».[256]

La transmutation des matières et le processus d'altération des matériaux deviennent les supports mouvants de l'exposition. L'espace d'exposition est celui d'un rapport symbiotique entre la main de l'artiste-artisan et des matières naturelles ou urbaines, une coopération entre l'artiste et son environnement, celui d'un « présent en mouvement », d'une « adéquation dynamique naturelle » entre le sujet et la portion de réalité sur laquelle il a effectivement prise, pour reprendre les propos de Paul Goodman[257]. Le contact, l'éloge de la main et du geste dans l'émergence de la forme, parfois au hasard, est le pendant concret aux revendications de l'Art Workers Coalition[258], et aussi l'image esthétique d'une conception de l'individu répandue par Goodman, mais aussi de nombreux artistes, tels John Cage ou Judith Malina au premier plan. Le travail du sculpteur, de Richard Nonas ou de Jerry Vis, ne peut être isolé de son contexte théorique et politique. Les théories de Paul Goodman autour de la « gestalt » éclairent justement certains aspects des pratiques artistiques alternatives au début des années 1970. L'attitude « éveillée », « awareness », que décrit Paul Goodman pour tout être en symbiose avec son environnement, dans une ouverture totale, psychique, sensorielle, motrice, celle de l'individu tentant de

254 Henri Focillon, *Vie des formes*, Paris, Presses universitaires de France, 2000 (1943), p. 112.

255 Henri Focillon, *Vie des formes*, Paris, Presses universitaires de France, 2000 (1943), p. 114.

256 Henri Focillon, *Vie des formes*, Paris, Presses universitaires de France, 2000 (1943), p. 116.

257 Bernard Vincent, *Présent au monde : Paul Goodman*, Bordeaux, L'Exprimerie, 2003.

258 Notamment lorsque les membres de l'Art Workers Coalition réclament un nouveau statut, intégré dans le monde du travail, proche de celui des ouvriers et travailleurs manuels, un statut proche de celui de l'artisan.

« reconstituer l'expérience primaire », est celle de nombreux artistes qui ont établi leur atelier dans les espaces alternatifs de Downtown Manhattan et dans les lofts alentour. Cette expérience primaire des desseins de la matière avec laquelle l'on coopère, sans la dominer, est l'expérience du contact primitif décrite par Focillon dans une approche phénoménologique de la création, un éloge de la main et des hasards de la nature.

> A mesure que l'accident définit sa forme dans les hasards de la matière, à mesure que la main explore ce désastre, l'esprit s'éveille à son tour. Cet aménagement d'un monde chaotique tire ses effets les plus surprenants de matières apparemment peu faites pour l'art et d'outils improvisés, de débris, de déchets, dont l'usure ou la facture offrent des ressources singulières[259].

La matière s'use, se fracture, dans une *mimesis* des processus naturels sous la main de l'homme.

> La transformation de la matière était initialement conçue comme une situation au sein de laquelle les trois artistes pouvaient collaborer. Il n'y avait pas d'autres limites que celles de l'espace vide, des matériaux bruts sélectionnés par chaque artiste et du laps de temps pendant lequel l'œuvre pouvait évoluer. Chaque jour les dimensions physiques et psychologiques de ce travail changeaient au fur et à mesure que chaque artiste transformait les matériaux, les siens ou ceux des autres. Dans ce contexte, les difficultés de collaboration évoluèrent en coopération alors que les trois artistes devenaient eux-mêmes le contenu – une seule entité.[260]

Le contact de la main avec la matière brute, recherché chez Jene Highstein, permet de révéler les qualités tactiles des matériaux dont certains présentent des propriétés plus remarquables que d'autres. Dans un entretien publié dans le magazine *Avalanche* au printemps 1972, Jackie Winsor détaille ses transitions d'un matériau à un autre, son usage du caoutchouc, de la résine et de la corde, comme de matériaux en tension et dont les propriétés tactiles et ductiles sont la source de son inspiration :

> En 1966-67, je réalisais une large sculpture en résine de polyester à une échelle proche de celle du corps humain – il est possible de désigner une œuvre par la hauteur d'un genou, de la taille, etc. Je voulais que l'on ait envie de toucher ces œuvres, qu'elles évoquent des sensations tactiles visuellement, qu'elles aient une texture à l'apparence naturelle... une qualité très accueillante. J'ai mélangé divers matériaux à la résine – d'un mélange de plâtre et de résine résultait une belle nuance de gris qui n'était pas tout à fait lisse et que j'ai utilisée dans bien des œuvres. Après les grandes œuvres en polyester au sol, j'en ai réalisé de toutes petites à accrocher au mur, et j'ai commencé à combiner, et non à mélanger, la résine avec des matériaux contrastés comme la brique réfractaire et le caoutchouc.

---

259 Henri Focillon, *Vie des formes*, Paris : Presses universitaires de France, 2000 (1943), pp. 123-124.

260 « Matter transformation was initially conceived as a situation in which three artists could collaborate. These were no limitations other than the empty space, the raw materials selected by each artist, and the time span in which the work might evolve. Each day the physical and psychological dimensions of this work changed as each artist altered his or anyone else's materials. In this described context the difficulties of collaboration evolved in cooperation as the three artists became the content - one entity ». Jerry Vis en 1981 : propos cités dans *Alternatives in Retrospect : An Historical Overview 1969 - 1975*. Exposition organisée par Jacki Apple. 9 mai - 16 juin 1981, au New Museum, New York, p. 24.

> Ce qui m'intéressait, c'était le contraste entre le tactile et le visuel – la texture douce et lisse du caoutchouc, comme une peau, et la forme géométrique rigide des cubes, la dureté des fibres métalliques et leur apparence flexible, comme des cheveux. [261]

Jackie Winsor réalise alors des pièces utilisant du caoutchouc mis en contraste avec des fils de fer, dans un travail très proche de celui d'Alan Saret, dans un même jeu d'opposition des textures. La douceur de l'aquarelle et l'usage ambigu du grillage et du fil de fer chez Saret participent d'un même intérêt pour la visibilité des textures. Un amas de grillage fin semble acquérir la douceur de fils de couture entremêlés. L'apparente légèreté des matériaux ou au contraire leur densité, sont particulièrement mises en valeur dans le contexte des espaces alternatifs. Il faut cependant remarquer combien ce rapport aux matériaux et à leurs processus d'altération n'est pas l'apanage des seuls espaces alternatifs. Une exposition essentielle, au Whitney Museum en 1969, consacre cet art de la liste, liste de matériaux, liste d'actions, phases répétées de la création, du processus créatif. Montée par Marcia Tucker, l'exposition *Anti-illusion : procedures, materials* occupe une place singulière dans la généalogie des espaces alternatifs, comme un parent proche mais isolé. C'est le même « réalisme[262] », le même naturalisme somatique qui s'observe au Whitney Museum et au 112 Greene Street en 1969, et plus tard encore. En transformant le Whitney en vaste atelier pour Richard Serra, Neil Jenney, Barry Le Va ou encore Carl Andre, Bruce Nauman et Steve Reich, Marcia Tucker n'aurait-elle pas contribué à l'élan donné aux espaces alternatifs en 1969 ? Il serait en effet erroné d'attribuer la naissance de certaines pratiques décrites précédemment aux seuls espaces alternatifs. Cependant, la naissance de tels espaces n'a-t-elle pas été un catalyseur du développement et de l'évolution des pratiques désignées par les termes « process art » ou « post-minimalisme » ? Les difficultés de désignation sont essentielles au moment où naît la conscience de pratiques radicalement nouvelles. Dans ses mémoires, *A short life of trouble*[263], Marcia Tucker évoque la réalisation de l'exposition, avec James Monte, alors qu'ils étaient tous deux jeunes commissaires au Whitney. Le premier titre prévu *Anti-form* fut vivement critiqué par de nombreux artistes programmés dans l'exposition. Emprunté à Robert Morris, les termes venaient en contradiction avec certaines pratiques alors même qu'ils semblaient pouvoir adhérer à la majeure partie des œuvres. L'exposition rassemblait en un même lieu une série d'expériences qui se développaient également dans des espaces comme 112 Greene Street, Apple, 10 Bleecker ou qui seront visibles à P.S.1 durant la décennie suivante. L'avalanche de critiques contre l'usage des termes « Anti-form » venait en partie de cette hétérogénéité sous-jacente à l'ensemble des œuvres ainsi que du refus du grand artiste, de la « personnalité artistique » guide d'une génération, tel que pouvait alors être présenté Morris : « ce titre nous fait apparaître comme ses suiveurs alors qu'il nous a tout simplement volé ses idées », « cela ne

---

261 « In 1966-67 I was making large polyester resin sculpture on a scale that could be related to the human body – one could identify a piece as being knee-high, waist-high and so on. I wanted those pieces to be appealing to the touch, and to evoke tactile sensations visually, to have a natural looking texture … a very welcoming quality. I mixed different materials with the resin – the plaster and resin mixture gave a beautiful shade of grey that wasn't absolutely flat and I used it in a number of works. After the large polyester floor pieces, I made some very small ones that hung on the wall, and I began to combine the resin with contrasting materials such as fired clay and rubber, rather than mixing them with it. […] What I was interested in was the contrast between the visual and the tactile – the soft smooth skin-like texture of the rubber and the rigid geometric form of the cubes, and the hardness of the metallic fibers and their flexible hair-like appearance ». « An interview with Jackie Winsor », *Avalanche*, Printemps 1972, p. 11.

262 « The work is realistic in the oldest sense, [...]. The approach is phenomenological in nature, dealing with the appearances and gestural modes by means of which physical things are presented to our consciousness ». Extrait du catalogue de l'exposition *Anti-illusion : procedures, materials*, par Marcia Tucker et James Monte. The Whitney Museum of American Art, 19 mai 1969 – 6 juillet 1969, p. 30.

263 Marcia Tucker, *A short life of trouble, forty years in the New York art world*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2008.

correspond pas à ce qu'il y a de singulier dans mon propre travail », « Anti-form suggère que mon œuvre n'a aucune forme, je crains de devoir me retirer de l'exposition si le titre n'est pas changé »[264]. Le titre fut donc modifié, dans une référence à Greenberg qui pouvait alors paraître plus satisfaisante.

Certains artistes refusèrent malgré tout d'être inclus dans l'exposition. C'est par exemple le cas d'Alan Saret qui voyait dans le titre une inadéquation avec sa pratique personnelle :

> Alors qu'il était invité à prendre part à l'exposition *Anti-illusion : procedures, materials*, au printemps dernier au Whitney Museum, Saret a préféré ne pas y participer avec l'affirmation implicite que ses œuvres se développaient dans une aire opposée à ce qu'affirmait le titre, et qu'elles étaient, en réalité, profondément pétries d'illusions.[265]

L'illusion est, pour Alan Saret, un moyen de contourner les préceptes modernistes et d'affirmer l'importance de la sensibilité aux jeux de matières, de textures, aux illusions de la densité dans un usage de matériaux de rebut, de déchets urbains comme dans un usage complémentaire de l'aquarelle et de la peinture. Son engagement dans un espace alternatif tel que 112 Greene Street provient certainement d'un désir non pas seulement d'exposer en dehors des galeries ou des musées, mais aussi de sortir d'un cadre théorique qui serait décalé par rapport à sa propre démarche. Les attitudes et les œuvres présentées au Whitney et celles développées durant les premières années des espaces alternatifs possèdent pourtant de profondes similitudes.

En intégrant des œuvres de Steve Reich et Philip Glass à l'exposition, Marcia Tucker et James Monte mirent en évidence le paradigme de la collaboration permanente entre sculpteurs et musiciens qui fut une constante dans les espaces alternatifs. De même, l'affirmation du « chaos comme structure » et de la dépendance de l'œuvre au lieu comme « armature » ont nécessairement contribué à l'élan de pratiques artistiques qui ont, au sein des espaces alternatifs, poussé ces principes expérimentaux de façon plus radicale. La dépendance au lieu a d'abord été une dépendance à la matière urbaine. La « violence » même des lieux de création et d'exposition, des anciens ateliers textile décrépis contribue à la spécificité des pratiques des espaces alternatifs, bien souvent entièrement dépendantes des lieux. Plus que le musée, l'espace alternatif donne lieu à l'œuvre dans un rapport fragmentaire à la ville. Chaque fragment de l'environnement urbain exposé fonctionne comme une métonymie, l'image d'un tout, hors les murs, partie signifiante d'un atelier plus vaste, étendu parmi les rues et les immeubles alentour. L'installation du *Dumpster* de Matta-Clark ou encore la mise en mouvement des lieux par les danseurs de Grand Union sont des usages de la rue et de l'espace urbain qui se font par glissement, comme si les territoires de l'espace alternatif dépassaient largement ses murs. Un espace comme 112 Grand Street a en effet

---

264 « The title makes the rest of us look like his followers, even though he basically stole his ideas from us », « It just doesn't address what's unique to my own work. », « Anti-form suggests that my work doesn't have any form at all, so I'm afraid I'll have to withdraw from the show unless you change the title. » Marcia Tucker, *A short life of trouble, forty years in the New York art world*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2008, p. 82. Pour une histoire de la réalisation de l'exposition, voir pp. 81-85.

265 . « Although he was invited to participate in the Whitney Museum's *Anti-illusion : procedures, materials* show last spring, Saret chose not to be included, with the implicit claim in such a refusal that his work operated in areas contrary to the title's assomptions, and that it was, in fact, highly involved with illusions ». « Alan Saret's studio exhibition » *Artforum* v8, n°7, mars 1970

été un des lieux de répétition de la compagnie, et la rue même s'est vue investie de manière indifférenciée[266]. La matière urbaine est considérée à de multiples degrés, depuis les déchets de construction - comme par exemple dans le film *Fire Child* de Gordon Matta-Clark - jusqu'à l'usage du paysage urbain projeté sur les murs de l'espace d'exposition. Une installation anonyme au 112 Greene Street[267] présentait en effet une sorte de périscope, fait de tubes et de lentilles de verres, qui projetait l'image de l'horizon urbain depuis le toit du 112 sur une surface blanche dans l'espace d'exposition. Le catalogue du 112 décrit l'image d'une peinture illusionniste d'un paysage new-yorkais somme toute classique, ponctué par les silhouettes des réservoirs à eau[268]. La fenêtre, le cadre cernant la ville, étaient ainsi projetés sur les murs de la galerie comme dans une référence au monde extérieur envahissant l'atelier, rappelant cette fusion essentielle entre intérieur et extérieur, chère aux danseurs et sculpteurs des premiers espaces alternatifs[269].

En outre, comme nous l'évoquions précédemment, l'usage du matériau urbain est un usage de l'espace et de sa mémoire. Intégrer des éléments de corniche, éléments architecturaux, dans l'espace d'exposition, comme le fit Alan Saret, c'est exposer le passé industriel de SoHo, c'est mettre en évidence les strates et les époques. De la même manière qu'un artiste comme Gordon Matta-Clark travaille sur la fusion et l'altération des matériaux, certains s'attachèrent à l'expression d'un territoire palimpseste, usant des résidus laissés par les ateliers textiles comme dans certaines sculptures de Carolee Schneemann[270], usant d'une mise en abyme du recours aux déchets et fragments urbains. En effet, l'usage de la matière urbaine, en sculpture ou en danse, ne s'est fait que dans une succession d'œuvres et de pratiques dont l'accumulation laissait marques et stigmates sur les murs de chaque espace. Non seulement la frontière entre intérieur et extérieur se dissipait, mais la mémoire des lieux, des

---

266 Au printemps 1972, Yvonne Rainer organisa par exemple des matchs de baseball imaginaires dans la rue, en face du 112 Greene Street / 112 Workshop. Trisha Brown utilisait alors tous les accessoires possibles trouvés dans les lieux ou dans la rue. C'est au même moment qu'elle entame ses chorégraphies dans l'espace public, depuis le fameux *Man walking down the side of a building* en 1970 jusqu'à *Roof Piece* en 1973.

267 *112 Greene Street / 112 Workshop*, *History, Artists & Artworks,* Ed. : Robyn Brentano et Mark Savitt, New York University Press, New York, 1981, p. 12.

268 Richard Nonas offrit également une vision littérale de l'usage du matériau urbain à travers une réalisation intitulée *Details from the excavation of Wooster Street* qui consistait en l'installation de poutres en bois sur le sol, suspendues, au sein de laquelle Nancy Lewis et Nancy Toft dansèrent et parmi lesquels Allan Katzman lut des fragments de ses poésies indiennes. Les sculptures étaient accompagnées d'un livre, témoin permanent de l'installation, ensuite développé en plusieurs volumes.

269 Brian O'Doherty évoque cet élément classique, la fenêtre, dans des développements particulièrement appropriés ici : « Parce qu'elle arbitre le dialogue entre la chambre de l'art et de la « réalité brute », la fenêtre de l'atelier est l'emblème du processus créateur, quelle que soit la configuration de celui-ci. » « L'atelier et le cube », Brian O'Doherty, *White Cube, l'espace de la galerie et son idéologie*, JRP Ringier, Zurich, 2008, p. 183. Matta-Clark a également joué des relations entre intérieur et extérieur, non seulement par l'intrusion de fragments de bâtiments découpés dans l'espace d'exposition, mais aussi en conduisant le visiteur à regarder par la fenêtre, par ce cadre traditionnel, pour observer une série de photographies installées sur un mur proche du 112 Workshop. Lors d'une exposition collective entre septembre et octobre 1973, Matta-Clark a en effet disposé sur le pignon d'un immeuble une série de photographies de graffiti alors arborés par les rames de métro. Or, ces photographies n'étaient visibles que depuis les fenêtres du fond du 112. Chaque visiteur devait se pencher à la fenêtre comme pour observer un de ces métros aériens filant sous leur appartement. Marjorie Strider utilisait les fenêtres différemment, pour en faire sortir une mousse gonflée envahissant et obstruant tout échappatoire de l'espace d'exposition.

270 Carolee Schneemann insiste sur la disponibilité des matériaux dans les rues de Downtown et sur la somme des potentialités offertes par ces matières laissées à l'abandon. Il suffisait de « trouver des trésors et de remonter aussitôt travailler. Tout était là. [find your treasures and go right back to work. It was all there] », entretien avec l'auteur, 27 février 2009, New York, NY. Une de ses oeuvres, *Four Fur Cutting Boards*, réalisée en 1963 utilise justement les matériaux et objets trouvés dans le loft qu'elle venait d'investir.

espaces intérieurs, et des quartiers se confondait sur des murs, des plafonds et des planchers en perpétuelle évolution. Chaque réalisation dans les murs du 112 Greene Street semblait s'agglomérer à la précédente. Lorsque Richard van Buren décide en 1970 de ne rien installer dans les lieux, mais de simplement faire usage des multiples craquelures et fissures dans les sols, les murs et les plafonds, son intervention sera présente en arrière-plan des installations suivantes.

> Pour l'exposition inaugurale du 112 Greene Street, j'ai décidé que je ne voudrais pas apporter des objets dans l'espace. Pour moi, la galerie semblait vivante, sans les murs lisses comme du plastique blanc et sans les sols sablés et vernis. C'était une chance d'utiliser cet espace avant qu'il ne devienne une autre galerie d'art. Le réseau de jointures et de fissures dans le plancher est l'espace que je choisi d'utiliser. J'ai envisagé les fissures comme des moules. J'ai versé dans les « moules » de la résine de polyester jusqu'à ce qu'elles soient remplies. La pièce pouvait être observée dans la galerie ou au plafond du sous-sol. J'étais intéressé par le fait de construire une situation qui mettrait en valeur, pour les autres artistes, ce qui existait au 112 en termes d'architecture et d'attitude. [271]

La pièce de van Buren est sans doute une de celles qui témoignent le plus subtilement de la force génératrice des lieux qui deviennent littéralement matrices, sources des œuvres et œuvres à part entière.

La lisibilité des lieux

Parmi les interventions les plus radicales au 112 Greene Street, on note celle de George Trakas[272] qui, contre l'avis de Jeffrey Lew, creusa un trou dans le plancher, dans le cadre de ce qu'il appelait une de ses « demolition pieces ». Le trou qui aurait dû être refermé, réparé, après l'exposition, resta tel quel, fournissant même l'espace chorégraphique pour Carmen Beuchat, Caroline Goodden, Rachel Lew et d'autres danseurs et *performers* autour de Trisha Brown[273]. Le trou permit l'installation d'un trapèze sur lequel Trisha Brown déploya ses mouvements, pendant que des chariots plats recouverts de glace étaient déplacés sous l'ouverture par Gordon Matta-Clark, Alex Hay et Caroline Goodden. Kei Takei était quant à elle doucement transportée d'un étage à l'autre par cette même ouverture creusée par George Trakas deux ans auparavant, pour arriver au rez-de-chaussée où dansaient Suzanne Harris, Judith Palow et Rachel Hay. Intitulée *Ice*, cette expérience réalisée le 8 décembre 1972 usait de l'espace palimpseste du 112 comme d'un agencement urbain complexe à échelle réduite. Entre sculpture et architecture, l'environnement de la performance fonctionnait comme une

---

271 « For the opening show at 112 Greene Street, I decided that I did not want to bring objects into the space. The gallery seemed alive to me without latex-white-skin walls and sanded varnished floors. It was a chance to use the space before it became another art gallery. The network of cracks between the floorboards was the space that I chose. I thought of the cracks as molds. I cast into the "molds" with polyester resin until they were filled. The piece could be experienced in the gallery, on the ceiling of the basement. I was interested in building a situation that would point out to other artists what existed at 112 in terms of architecture and attitude ». *112 Greene Street / 112 Workshop*, *History, Artists & Artworks,* Ed. : Robyn Brentano et Mark Savitt, New York University Press, New York, 1981, p. 10.

272 *112 Greene Street / 112 Workshop*, *History, Artists & Artworks,* Ed. : Robyn Brentano et Mark Savitt, New York University Press, New York, 1981, p.10-11.

273 *Ice*, performance réalisée au 112 Greene Street le 8 décembre 1972. Chorégraphie de Carmen Beuchat interprétée par Trisha Brown, Kitty Duane, Caroline Goodden, Suzanne Harris, Alex Hay, Rachel Lew, Gordon Matta-Clark, Richard Nonas, Judith Palow, Penelope and Kei Takei. *112 Greene Street / 112 Workshop*, *History, Artists & Artworks,* Ed. : Robyn Brentano et Mark Savitt, New York University Press, New York, 1981, p. 38.

synecdoque de la ville elle-même, de ses hauteurs variés, de ses échelles. La flexibilité et l'architecture des lieux étaient utilisées comme celles des rues et des blocks dans certaines chorégraphies de Trisha Brown.

Ici repose une des divergences fondamentales entre l'espace muséal et l'espace alternatif : la mémoire et la trace. Tout comme les rues du quartier, l'intérieur des espaces alternatifs est un support palimpseste qui conserve la mémoire de nombre d'installations, d'œuvres ou d'expositions qui, loin d'être éphémères, construisent lentement un autre espace d'exposition. Alors que le musée supprimerait toute trace de l'exposition précédente, l'espace alternatif offre à ses sculpteurs, danseurs, musiciens, un support vivant, perpétuellement transformé. Les processus d'altération de la matière sont aussi ceux touchant l'espace d'exposition lui-même, à la fois support et matrice de l'œuvre ou de la performance. Si le Whitney Museum a pu être décrit comme étant l'armature des œuvres, le socle des réalisations lors de l'exposition *Anti-illusion : procedures, materials*, le cadre des espaces alternatifs assume de manière encore plus radicale cette caractérisation.

Quand Jene Highstein revient à New York en 1970, après des études à Londres, il trouve dans les espaces tels que 10 Bleecker et 112 Greene Street les lieux adaptés à la puissance de ses œuvres, à son désir de primitivisme. Sculpteur, dessinateur, jeune artiste en formation, marié à Alanna Heiss en 1966, Jene Highstein développe ce qui deviendra son style personnel, brut et minimal, plus particulièrement au sein du 112 Greene Street et des espaces mis en place par l'Institute for Art and Urban Resources. La sculpture était alors le « catalyseur pour transformer l'espace [274]». L'espace contribuait également à la mise en scène de la sculpture, à une mise en situation, une forme de théâtralisation.

> Toute la notion d'installation se forgea autour des œuvres montrées au 112 Greene Street. La pièce vide, qui réellement ne l'était pas (elle contenait sa propre architecture spécifique) était la condition donnée. C'était la moitié de la sculpture, et ce que vous pouviez mettre dans la pièce composait la seconde moitié [275].

Une des installations marquantes de Jene Highstein a vraisemblablement été celle de 1974 : *Double Pipe Piece*[276], deux tuyaux de 40cm de diamètre installés horizontalement au dessus du sol, une à 2,40m de hauteur et l'autre 2m. Le décalage de positionnement venait accentuer la perspective et la profondeur de l'espace déjà rythmé par des lignes directrices opposées, verticales, grâce aux colonnes de métal divisant l'espace en deux.

Alan Moore, dans *Artforum*, présente l'installation comme un choc visuel pour le visiteur :

> Entre les attentes de l'exposition (un coup d'oeil rapide le long des murs et sur le sol de la galerie pour trouver des sculptures qui n'y sont pas) et la constatation ahurissante en voyant que la pièce est en réalité en l'air, il y a un éclat de triomphe sur le spectateur. La pièce à l'effet dramatique d'un geste absolu réalisé à échelle architecturale.

---

274 « Sculpture as catalyst for transforming space became the « issue » and 112 Greene Street, the laboratory ». Lynda Forsha, *Jene Highstein*, catalogue de l'exposition tenue à La Jolla - Musée d'art contemporain, 13 décembre 1986 – 1er février 1987 p. 10.

275 « The whole notion of installations grew up around the works that were shown at 112 Greene Street. The empty room, which really wasn't (it contained its own particular architecture), was the given. It was half of the sculpture, and what you put into the room was the other half ». Lynda Forsha, *Jene Highstein*, catalogue de l'exposition tenue à La Jolla - Musée d'art contemporain, 13 décembre 1986 – 1er février 1987 p. 10.

276 Cette exposition phare a d'ailleurs été reproduite à P.S.1 en 2003 : *Jene Highstein Double Pipe Piece 1974/2003*.

Dans l'espace contenu, les larges tuyaux signifient presque une interdiction d'accès, une pièce de théâtre qui ébruiterait le dialogue précautionneux entre deux éléments face à face dans l'espace. Les tuyaux font face à l'entrée de la galerie plus qu'ils ne se font face, paraissant plus liés qu'associés.[277]

Cet exemple illustre bien le glissement opéré grâce à la puissance des lieux entre sculpture et installation[278]. Le spectateur ne pouvait ignorer les lieux, lieux d'exposition de l'œuvre voire partie intégrante de l'objet exposé. Formes et textures se faisaient échos : la matière des espaces, leurs formes, reflétaient des qualités très proches des structures développées par Jene Highstein et dont les surfaces souvent extrêmement travaillées laissaient apparaître le passage des mains, le polissage artisanal. « Il voulait que l'œuvre finie ait une présence qui évite à la fois la pure monumentalité et la petite préciosité [279]».

Les « enclosures » de Richard Nonas, les « cuttings » de Gordon Matta-Clark ou encore les formes primaires de Jene Highstein sont des exemples parmi tant d'autres d'un travail constant autour de la déconstruction et de la structuration de l'espace d'exposition. La croissance de la matière, la maîtrise et la genèse de formes primaires, ne peuvent cependant être comprises sans une approche plus globale du rapport des artistes à l'espace, dans le cadre des nouveaux lieux d'exposition. Un des projets les plus singuliers, et sans doute le plus connu, est celui mené par les membres du groupe dit de l'« anarchitecture ». Une petite équipe, menée par Gordon Matta-Clark se réunit régulièrement entre la fin de l'année 1973 et 1974 afin de réfléchir à différents concepts de construction, d'architecture, de sculpture. Les sculpteurs ne sont pas les seuls invités mais des musiciens et danseurs rejoignent également le groupe. En partie inspirée du Land art, l'anarchitecture a su cristalliser bien des expérimentations souvent issues directement des espaces alternatifs, et qui affinèrent jusqu'à la transparence la frontière entre sculpture et architecture.

Les vocables utilisés ne se réfèrent plus à une discipline normée mais à la perception de l'espace et à la construction de situations. Le terme même de situation revêt une importance fondamentale à partir de la fin des années 1960 et pendant une grande partie de la décennie 1970. Qu'est-ce qu'une situation ? Que ce soit par la sculpture, l'anarchitecture ou la performance, toute œuvre devient affaire de situation impliquant souvent le

277« Between the expectation of the show (a quick glance along the walls and floor of the gallery for sculpture that isn't there) and the jawdrop realization that the piece is actually in the air, there is a flash of triumph over the spectator. The piece has the dramatic impact of an absolute gesture given in architectural scale. In the contained space, the pipes read almost an interdiction against access, a drama that noises the more careful dialogue between two facing elements in space. The pipes face the gallery entrance more than they face each other, they seem more in league than in covenant ». Alan Moore, « Reviews », *Artforum*, avril 1974, p. 82.

278 On revient ici vers la théorisation, par Michael Fried, de la théâtralité de la sculpture minimale : « La sensibilité littéraliste est théâtrale, tout d'abord parce qu'elle s'attache aux circonstances réelles de la rencontre entre l'œuvre littéraliste et le spectateur. Morris est explicite sur ce point : alors que dans l'art d'autrefois, « ce qu'on pouvait attendre de l'œuvre s'y trouvait strictement contenu », l'art littéraliste s'éprouve comme un objet placé dans une *situation* qui, par définition presque, *inclut* le spectateur : « les œuvres nouvelles les plus intéressantes puisent dans l'œuvre même des rapports qu'elles transforment en fonction de l'espace, de la lumière et du champ de vision du spectateur. L'objet n'est qu'un des termes possibles, dans cette nouvelle esthétique. A certains égards, il est plus réflexif parce qu'il nous rend plus conscients d'appartenir au même espace que l'œuvre et multiplie ses rapports internes. Le spectateur est plus conscient qu'avant d'instaurer lui-même des rapports selon l'angle, les conditions d'éclairage ou le contexte spatial depuis lesquels il appréhende l'objet. » » Michael Fried, *Contre la théâtralité, Du Minimalisme à la photographie contemporaine*, Paris, Gallimard, 2007. p. 120.

279 « He wanted the finished piece to have a presence that avoided either sheer monumentality or diminutive preciousness ». Lynda Forsha, *Jene Highstein*, catalogue de l'exposition tenue à La Jolla - Musée d'art contemporain, 13 décembre 1986 – 1er février 1987 p. 13.

visiteur ou récepteur de l'œuvre et sollicitant une appréhension globale de l'espace alentour. Disposition, orientation, la situation est perception d'un lieu, d'un espace, mais elle est aussi cet ensemble de relations concrètes qui à un moment donné unissent un sujet, ou un groupe, au milieu et aux circonstances dans lesquels il doit vivre et agir. C'est justement ce milieu qui donne lieu à l'œuvre et lui sert de socle : l'espace physique, la situation concrète et l'espace relationnel. Les définitions de l'anarchitecture exprimées par les membres du groupe sont variables mais traduisent toujours cet attachement au milieu et au mouvement, à la construction de l'espace au sein duquel nous évoluons.

> La façon dont nous envisagions l'anarchitecture était plus indéfinissable que de donner des images qui traduiraient un positionnement alternatif à la construction, ou plutôt, aux attitudes qui déterminent la conteneurisation des espaces utiles. Nous pensions plus à des vides métaphoriques, des fossés, des espaces mis de côté et des lieux qui n'étaient pas développés... Par exemple l'endroit où vous vous arrêtez pour lacer vos chaussures, des endroits qui sont juste des interruptions dans vos mouvements quotidiens. Ces lieux ont aussi une signification par leur perception même, ils apportent des points de référence à l'espace du mouvement. [280]

De l' *architorture* à l'anarchique architecture, en passant par l'*artic-vector* ou l'*anartdeflector*, le jeu de construction a aussi été celui des mots et du vocabulaire. Chaque élément compte, matériaux, processus de déformation et désignations. Une exposition, résultat des séances de réflexion du groupe, ouvre ses portes au 112 Greene Street en mars 1974. Parmi ses participants figurent quelques uns des artistes les plus actifs au sein de 112 Greene Street : Tina Girouard, Suzanne Harris, Jene Highstein, Richard Landry, Gordon Matta-Clark, Bernard Kirschenbaum et Richard Nonas. Le nom de Laurie Anderson, alors peu connue, vient s'ajouter à la liste. L'exposition devait consister en une série de photographies anonymes reflétant des espaces entre deux, des coins de ville singuliers ou des constructions originales, improvisées. Mis à part Laurie Anderson et Richard Nonas qui présentèrent des dessins, tous les autres se concentrèrent sur le medium photographique (Jene Highstein réalisa quant à lui un autre écart aux « régles » prévues par le groupe en exposant un collage de photographies). Chaque objet était donc présenté anonymement, déroutant parfois les visiteurs mais assurant la cohérence d'une réflexion collective. L'idée n'était pas d'exposer des œuvres mais plutôt de rendre compte d'une réflexion qui s'était tenue sur plusieurs semaines. Parmi les éléments récurrents au sein des photographies, outre quelques images incongrues et bien connues, comme cette maison installée sur une embarcation au milieu d'un lac, nous retrouvons des modèles aux formes développées dans les sculptures de Nonas ou de Highstein par exemple : la pile, l'alignement, l'accumulation. L'effondrement d'un pont et le miracle d'un wagon en suspens entre deux rives révèlent une autre obsession : la chute, l'effondrement. L'effondrement est à la fois mise en scène de la gravité et accumulation de la matière au hasard des tensions naturelles. Constructions détruites, catastrophes ou rénovations urbaines, les images exposées fonctionnent comme des modèles, des sources d'inspiration pour une sculpture déstructurée qui semblerait vouloir faire fi

280 « Our thinking about anarchitecture was more elusive than doing pictures that would demonstrate an alternative attitude to buildings, or rather … to the attitudes that determine the containerization of usable spaces. We were thinking more about metaphoric voids, gaps, leftover spaces and places that were not developed… For example, the places where you stop to tie your shoelaces, places that are just interruptions in your daily movements. These places are also perceptually significant because they make a reference to movement space ». *112 Greene Street / 112 Workshop*, *History, Artists & Artworks,* Ed. : Robyn Brentano et Mark Savitt, New York University Press, New York, 1981, p. 62.

des lois de la gravité tout en les mettant en valeur. Les gigantesques tuyaux de Jene Highstein ou les découpages de Matta-Clark traitent justement de cette dialectique entre le construit et le détruit. Laissez-faire et suivre le hasard pourrait être un autre leitmotiv.

Tout comme la chimie semblait parfois opérer d'elle-même dans les recettes de Matta-Clark, les hasards de la gravité, ou de la sédimentation urbaine, doivent être l'inspiration, si ce n'est le support de l'œuvre. Nous évoquions précédemment l'importance de la trace et de la mémoire des lieux : la sédimentation des actions, des passages, des véhicules, et des chantiers dans les rues de Downtown ne doivent pas être contrariés. Les œuvres viennent s'y ajouter ou s'y confronter. Comment rivaliser avec les lieux sans les détruire ? Si de telles pratiques permettent de mieux comprendre l'opposition des artistes aux travaux d'urbanisme prévus par Robert Moses et menaçant toujours Downtown Manhattan au début des années 1970, l'on ne peut concevoir ce lien comme étant à sens unique. L'omniprésence de l'ultra-fonctionnalisme urbain, la récurrence des projets visant à normaliser le paysage quotidien des citadins, leurs parcours et leurs modes de vie, n'ont pas été sans engendrer une certaine passion pour l'informe, pour le sédiment et pour ce que la ville a su laisser aller, laisser faire. Downtown Manhattan restait un territoire encore relativement insoumis et dont l'absence de rationalité constituait une esthétique, voire un modèle pour de nombreux artistes d'alors. L'*Anarchitecture show* serait-il à comprendre comme un sursaut de l'anarchie dans un territoire menacé par la rénovation urbaine, la norme et le cordeau ? La date même de l'exposition n'est pas sans lien avec le contexte.

En mars 1974, « SoHo » vient tout juste d'être déclaré « quartier historique [281]» et l'afflux des agents immobiliers va croissant. La transformation des lieux est une préoccupation constante que relatent la presse et les artistes. Le classement du quartier pose également problème puisque l'on craint, de manière très concrète, une hausse des loyers et l'éviction accélérée des artistes, mais surtout, une restauration et une remise à « neuf » effaçant sa mémoire proche pour ne mettre en valeur que la gloire des palais textiles du XIX[e] siècle et leur architecture désormais reconnue. Que faire des ruines et des restes des industries déclinantes des années 1940 ? Que faire des garages et autres entrepôts disgracieux attenants aux « palais de verre et de fer » ? L'anarchitecture propose indirectement une réponse à ces questions, mettant en valeur l'entre-deux, ces espaces vitaux, ces passages et territoires laissés à l'abandon et pourtant indispensables à la respiration de la ville. Ces architectures sont inspiration et matériaux de la déconstruction. L'exposition elle-même a laissé peu de documents, sauf quelques photographies, notamment celles sélectionnées par Gordon Matta-Clark et exposées en 2005 à la Tate Modern pour une reconstitution de la manifestation originelle dans le cadre de l'exposition *Open Systems*[282]. Ce qui nous est parvenu consiste toujours en la mise en valeur des structures par l'accumulation d'images et de formes qui guiderait l'œil vers une lecture plus aguerrie de l'architecture. Au-delà de la préservation de la mémoire des lieux, de la déconstruction des structures et des architectures, il s'agit de lire les lieux, de les rendre lisibles pour le visiteur. Il s'agit de créer l'espace sans le construire, de réaliser

281 Le classement de SoHo en « historic district » intervient en octobre 1973.

282 *Open Systems. Rethinking Art c. 1970*, Ed. Donna De Salvo, Londres, Tate Modern, 2005. Catalogue publié à l'occasion de l'exposition à la Tate Modern, du 1er juin et 29 Août 2005.

une oeuvre sans produire d'objet. Quelles sont les limites de l'espace d'exposition ? Quelle est la frontière entre intérieur et extérieur ? Comment mesurer les espaces entre-deux, les vides sous tension ?

Brian O'Doherty a cette phrase particulièrement pertinente au regard de la pratique de certains artistes, dont lui-même : « Aujourd'hui, l'espace n'est plus ce dans quoi quelque chose advient, ce sont les choses qui font advenir l'espace »[283]. Les « choses », les objets qui construisent l'espace sont de natures variées. On pense de manière littérale aux interventions de Matta-Clark ou aux installations de madriers sur le sol par Richard Nonas. Mais intéressons-nous à ces artistes dont la pratique évolue dans une sphère mêlant dessin, architecture, musique ou installations, sans que l'on puisse réellement désigner un unique médium. Rosemarie Castoro est avant tout sculpteur mais que sculpte-t-elle lorsqu'elle dispose sur le sol, dans la rue ou dans l'espace d'exposition, une bande d'aluminium reflétant les lumières et apparaissant comme un ruisseau, une ligne de démarcation, un dessin à la mine de plomb dans les trois dimensions ? Les limites de l'espace semblent se redessiner en formant deux rives qui se complètent. Ses cloisons recouvertes de graphite dressent parfois des couloirs, comme à 112 Greene Street[284]. Citons également les nombreuses modifications de l'espace par Suzanne Harris qui en 1973 installe au 112 Greene Street de vastes structures de carton comme un angle gigantesque découpant en deux la lumière provenant des fenêtres, créant des zones d'ombre inhabituelles[285]. Aux côtés de cet angle était installée une boîte permettant la transmission par réfraction du reflet d'un fragment de l'espace à l'autre bout de la pièce. Ce système de réfraction, de reflet et de miroir a été abondamment utilisé au début des années 1970 pour déformer l'espace d'exposition et perturber la perception du visiteur.

Sculpture et architecture fusionnaient alors, atténuant leurs différences. Les lignes de force et les tensions de la construction de l'espace n'ont cependant pas uniquement été mises au jour par des interventions sculptées. Les espaces clos « enclos », les « enclosures » de Richard Nonas ont par exemple trouvé écho dans plusieurs pièces sonores qui venaient révéler l'espace subtilement, touchant peut-être plus directement le visiteur. Bill Beckley s'est particulièrement intéressé à la mise en espace du son, à la perception du son dans l'espace.

En avril 1972, au 98 Greene Street, Bill Beckley réalise deux pièces à la frontière entre sculpture, musique et performance : *Song for a chin-up* et *Song for a sliding board*[286]. Notes ascendantes et descendantes,

283 « Avec le postmodernisme, la galerie rejoint l'espace pictural au titre d'unité discursive. Si le plan pictural détermine le mur, le collage en vient à déterminer la totalité de l'espace. Le fragment de monde réel qui vient plomber la surface picturale est l'imprimatur qui libère une énergie formidable et incontrôlable. » *Brian O'Doherty, White Cube, l'espace de la galerie et son idéologie*, JRP Ringier, Zurich, 2008, p. 65.

284 Exposition collective rassemblant Carl Andre, Rosemarie Castoro et Marjorie Strider au 112 Greene Street, du 10 avril au 8 mai 1971. *112 Greene Street / 112 Workshop*, *History, Artists & Artworks,* Ed. : Robyn Brentano et Mark Savitt, New York University Press, New York, 1981, p. 14.

285 *Fours*, exposition du 19 octobre au 9 novembre 1973. *112 Greene Street / 112 Workshop*, *History, Artists & Artworks,* Ed. : Robyn Brentano et Mark Savitt, New York University Press, New York, 1981, p. 50.

286 Le magazine *Avalanche* publie au printemps 1972 une description de ces pièces : « Beckley's latest work was shown simultaneously at 98 Greene and 112 Greene Street on April 16. At Holly Solomon's, he presented two 45-second performances : *Song for a sliding board* (sung while standing at the top of a slide) and *Song for a chin-up* (sung while doing a chin-up), which were performed by a soprano and a tenor from the

les chansons, très simples, sont mises en espace par le biais d'installations, balançoire ou toboggan, guidant les mouvements des *performers* en parallèle aux variations de leurs voix. Les réalisations sonores déployées dans P.S.1 lors de l'exposition d'ouverture *Rooms* fonctionnent elles aussi comme des cloisons et structures invisibles, comme des modifications et constructions de l'espace impalpables. L'usage du son ou de la perception de l'espace se retrouve également chez Nancy Holt dont le travail s'est principalement exprimé dans les déserts de l'Ouest américain. Ses installations au 112 Greene Street ou à 10 Bleecker sont généralement très réduites, simples, exprimant d'abord le désir de perturber la perception du cadre. A l'été 1972, l'artiste dispose deux pièces dans le vaste espace du 10 Bleecker : *Crossed Locator* et *Visual sound zone*[287]. L'appréhension des lieux et du milieu par le visiteur se fait par des intermédiaires discrets : le son, quelques lignes tracées à la craie, quelques tuyaux métalliques transformés. Aucun objet ne fait œuvre, aucun objet ne comporte un quelconque intérêt en lui-même. Simples « transformateurs », ils altèrent la vision et la perception des formes et des distances. Le lieu est l'armature de l'œuvre : le mur ne se contente pas d'être le support, il est le cadre des trois dimensions, nouveau médium d'un art relationnel.

> Balises croisées (l'atelier, le sol). Quatre balises faites de tuyaux en acier noir (5' x 1' x 2'') sont placées de chaque côté de la pièce. En regardant à travers chaque balise en direction de l'intérieur de la pièce, la balise opposée est comme encerclée visuellement. En regardant à travers les balises dans la direction opposée, tous les éléments suivants peuvent être perçus comme remplissant exactement le champ de vision dessiné par la balise :
>
> 1 un trou circulaire réalisé dans une fenêtre condamnée par un panneau, laissant apparaître des barres et un mur de brique en arrière plan ;
> 2 un miroir circulaire reflétant l'oeil du spectateur – l'observation, observée ;
> 3 de la craie délimitant une partie de mur degradé et s'écaillant et que l'oeil, à travers la balise, perçoit comme un cercle parfait, mais qui est en réalité une ligne irrégulière et répétée à la craie
> 4 une vue de l'extérieur du bâtiment à travers la porte, ni encadrée, ni soulignée, où les voitures et les passants peuvent être observées allant et venant dans et hors du champ de vision. [288]

L'autre installation, *Visual Sound Zone*, attire le visiteur vers une zone sonore délimitée à la fois par les termes utilisés dans la bande-son et par l'espace du son :

Juilliard School of Music. In each case, the song was a metaphor for the activity and the lyrics consisted of the word "are". At 112 Greene Street, he set up three game installations for gallery visitors: silent ping pong (the four 2' by 4' plywood tables and the paddles were covered with perforated foam); a hopscotch court (with a 10-sentence tape recorded story as sound track); and a golf course with a putter tuned to middle C and a hole tuned to B ». Avalanche Magazine, printemps 1972, p. 2. Voir également *Alternatives in Retrospect : An Historical Overview 1969 - 1975*. Exposition organisée par Jacki Apple. 9 mai - 16 juin 1981, au New Museum, New York, p. 31.

287 Cf. *Alternatives in Retrospect : An Historical Overview 1969 - 1975*. Exposition organisée par Jacki Apple. 9 mai - 16 juin 1981, au New Museum, New York, p. 44.

288 « Crossed locators (workspace, ground floor). Four locators made of black steel pipe (5' x 1' x 2") are placed on each side of the room. By looking through each Locator toward the interior of the room, the opposite Locator is visually encircled. Looking through the Locators in the other direction, any one of the following can be seen exactly filling the area of vision framed by each Locator:

- a circular hole cut in a boarded-up window, exposing bars and a brick wall beyind;
- a circular mirror reflecting back the viewer's eye - the act of seeing, seen;
- chalk outlining part of a chipped and peeling wall, which the eye, through the Locator, perceives as a perfect circle, but which is actually an irregular chalkline looping into indentations and around corners;
- a view outside the building through the door, not framed or outlined, where cars and people are seen passing in and out of the rounded field of vision ». *Alternatives in Retrospect : An Historical Overview 1969 - 1975*. Exposition organisée par Jacki Apple. 9 mai - 16 juin 1981, au New Museum, New York p. 44.

ZONE SONORE VISUELLE #3 (un angle du sol)

Dans une petite alcove obscure une bande son sans fin répète à l'envi les mêmes mots décrivant scrupuleusement la zone au sein de l'espace sonore. L'oreille alerte l'oeil alors que l'attention visuelle se concentre sur un détail puis l'autre durant les trois minutes de description.[289]

Un point commun essentiel se dégage de ces deux installations : le contour. Dessiner des espaces, des zones dans les trois dimensions et tracer des contours invisibles, perceptibles par l'ouïe, par le truchement d'un accessoire. L'espace global de l'exposition est d'abord perçu comme une vaste pièce ponctuée de quelques objets ou tracés. L'œil capté par le *Locator* ne discerne plus qu'un espace fragmenté, déstructuré, truffé de cloisons invisibles. Les contours figés des balises s'opposent aux contours flous et mouvants de la « zone sonore visuelle ». Cette opposition entre contours nets ou flous se retrouve très fréquemment dans les installations des années 1970 à 1973 environ quand les artistes expérimentent autour de l'occupation des vastes espaces offerts par 112 Greene Street, 10 Bleecker, 98 Greene Street ou encore The Idea Warehouse. Beaucoup de ces installations se révèlent être de véritables dessins dans l'espace. Le contour, net ou flou, désigne deux champs, leurs limites ; il se fait méandre, ondulation, perspective et semble être une acception radicale des expérimentations minimales.

Dessiner dans l'espace, par le vide et dans le vide, c'est aussi ce que font Patrick Ireland (c'est à dire Brian O'Doherty de son vrai nom) ou Alice Aycock au 112 Greene Street. Patrick Ireland s'est fait la spécialité de réaliser des « rope drawings », dessins à la corde. La surface du dessin a cependant disparu. Ni papier, ni mur, ni médium concret et palpable, le dessin se fait dans le vide et dans l'espace. Au printemps 1973 (20 avril - 4 mai), l'artiste dispose ses « grilles » [rope grid] et dessins [rope drawings] au 112 Greene Street. Une grille lâche et régulière est attachée entre un mur et une colonne de l'espace et se déploie comme un module de séparation quasi invisible, fait de couleurs, de lignes et de carrés délimitant une série de points de vue sur l'espace. Grille, support d'un dessin au carreau, l'installation découpe le champ de vision et le colorise également. Les touches de couleur sur les cordes se répartissent en cinq tonalités et déterminent des combinaisons, produisant une démultiplication de la grille, système et médium chez Patrick Ireland. Les dessins à la corde se rapprochent des subtiles interventions de Fred Sandback qui, par exemple, coupe en deux une salle de classe de P.S.1 en 1976 et perturbe la perception de la perspective, des angles et des distances en instaurant des cloisons invisibles et en contestant la domination des perpendiculaires. Les lignes verticales du *Rope Drawing n°19 (Standing Magic Square)* installé à P.S.1 en 1976 par Patrick Ireland[290] sont de hauteurs différentes et apparaissent comme une multitudes d'angles de murs invisibles dont la perception à distance ne suivrait plus les normes de la perspective. Des lignes courtes accentuent la perspective et les lignes de fuite lorsqu'elles sont perçues en arrière plan. Les horizontales des tableaux noirs de la salle de classe, les corniches

289 « VISUAL SOUND ZONE #3 (a corner of the ground floor)
In a small, burnt-out alcove an endless tape repeats over and over, thoroughly describing the area Inside the parameters of the sound. The ear alerts the eye as visual attention focuses from one detail to another during the three-minute description ». *Alternatives in Retrospect : An Historical Overview 1969 - 1975*. Exposition organisée par Jacki Apple. 9 mai - 16 juin 1981, au New Museum, New York p. 44.

290 Cf. Catalogue de l'exposition *Rooms,* P.S.1, New York, 1976 (9 - 26 juin 1976), p. 44.

et les frises sont mises en concurrence avec cette foule de verticales qui structurent l'espace sans le détruire, qui mettent en valeur sa structure sans y toucher.

D'autres installations, d'autres pièces jouant de la structuration de l'espace, méritent que l'on s'y arrête non seulement par leur qualité mais aussi par leur postérité critique. Alice Aycock réalise en 1971 (26 mai - 9 juin) une pièce constituée de quatre ventilateurs industriels et d'un tas de sable, au sous-sol du 112 workshop. Le principe est simple : l'air produit par les ventilateurs va donner une nouvelle forme au sable répandu dans l'espace, dessiner de nouveaux contours et révéler de nouvelles forces de construction entre les murs du lieu d'exposition. On observe ici une idée sous-jacente dans l'œuvre de Matta-Clark ou de Nonas : retrouver dans ses œuvres une forme de processus naturel de construction ou de déconstruction.

> Quatre ventilateurs industriels ont été disposés à l'opposé les uns des autres et à équidistance d'un tas de sable positionné au centre du sous-sol. Les ventilateurs ont été mis en marche et sont restés allumés pendant toute la durée de l'exposition. La dispersion du sable dépendait de sa distance par rapport au centre. Le processus d'annulation des courants d'air additionnés et se déplaçant les uns contre les autres permit de conserver un mouvement constant du sable sur une zone délimitée. A la fin de l'exposition, le tas de sable devint si plat que l'air passait presque entièrement au dessus. La pièce mesurait alors environ 20' carré. [291]

La toute première installation d'Alice Aycock inaugure un travail consacré, du moins dans les années 1970, à l'architecture à la fois absurde et rationnelle[292]. Labyrinthe ou escalier menant au plafond, succession de pièces fermées sans passages, échafaudages dans le vide : nombreuses sont les œuvres de l'artiste qui rappellent ce mouvement sans fin des ventilateurs sur le sable, puis dans l'air alentour. La circulation de l'air présage des mouvements de rotation et de circonvolution perpétuels dessinés par ces structures architecturées, exposées en extérieur ou bien au sein des premiers espaces alternatifs et de quelques institutions[293]. Parmi ces toutes premières œuvres, non retrouvons le miroir, accessoire présent dans de très nombreuses installations puis performances, et outil majeur de la réfraction et de la déconstruction. En 1974, elle construit un vaste escalier

---

291 « Four industrial fans were placed opposite each other and equidistant from a center pile of sand (located in the basement). The fans were turned on and remained on during the time in which the piece was shown. The distribution of the sand depended on the distance of the sand from the center. The cancelling-out process of air currents moving against another kept the sand moving within one general area. Finally, the pile of sand became so low that most of the air passed over it. The piece was approximante 20' square ». *112 Greene Street / 112 Workshop*, *History, Artists & Artworks,* Ed. : Robyn Brentano et Mark Savitt, New York University Press, New York, 1981, p. 18.

292 Alice Aycock décrit une partie de son travail dans le quatrième numéro du magazine *Avalanche* (Printemps 1972) : « In previous work I was concerned with setting up situations in which the interaction of the things involved generated the course of events; for example, strong air currents from industrial fans directed upon a pile of sand. Slides of these projects showed them as they existed at different states in space and time. Concurrent with some of these works, I was doing research on the highway system in which the driving experience could be defined as a continual *sequence of transitional* movements through space and in time ». *Avalanche Magazine*, printemps 1972, p. 28.

293 Même si Philip Glass tend à refuser toute assimilation entre son travail et les arts visuels, il décrit parfois ses pièces d'une façon rappelant Alice Aycock et sa mise en valeur du vide et des mouvements de l'air : « I saw that what I'm really doing is taking a big volume of air and moving it around in a regular way. When I look at a space now, I see it as a volume of air that's going to be moved around and is going to produce sounds. » Dans un entretien avec Willoughby Sharp, le compositeur raconte comment un phénomène acoustique rare lui avait faire entendre une voix humaine lors des répétitions. Ce qu'il appelle ces « mouvements d'air » se réfèrent justement à cet écho qui influença en partie la création de *Music with changing parts.* « Phil Glass, an interview in two parts », *Avalanche Magazine,* Eté 1972, p. 28.

dont les marches nous mènent aux abords du plafond, nulle part. Si l'on perçoit un escalier au premier regard, l'objet ne peut être uniquement considéré dans sa référence pratique. Les lignes du bois, parallèles à celles du plancher, intègrent les hauteurs de l'espace et modèlent le vide retenu entre sol et plafond. Chaque marche semble venir délimiter une zone de cet espace intermédiaire désormais perçu en strates, en couches successives de vide. Mesurer le vide et lire les lieux par les mouvements de l'air et du sable, par les lignes du bois ou des constructions en échafaudage : les installations d'Alice Aycock, ou encore celles de Tina Girouard ou de Suzanne Harris, invitent à se déplacer dans un cadre au-delà des parallèles et des perpendiculaires. Diagonales et lignes de fuite, marches et pans coupés incitent à défier la gravité. Architecture, sculpture et mouvement s'accordent pour redéfinir le sol, le mur et le plafond. Toutes les strates du vide et de l'espace se font accessibles. Le mur n'est plus un espace frontal, les angles s'ouvrent et le visiteur grimpe, glisse et s'attache à ces murs au fur et à mesure que la gravité se fait apprivoiser.

En décembre 1972, Tina Girouard bénéficie de sa première exposition personnelle, au 112 Greene Street. Elle y dispose quatre éléments architecturaux : « Four stages ». Chaque élément était nommé comme suit : *Air space stage*[294], *Wall space stage*[295], *Sound space stage* et *Floor space stage*. *Wall space stage* consistait en plusieurs morceaux de tissus imprimés accrochés parallèlement au plafond. *Floor space stage* était une construction composée de planches et de poutres disposées à l'angle entre sol et mur formant un coin coupé où les planches pouvaient être glissées et manipulées par tous. *Air space stage* était formé de tuyaux et de planches suspendus à différentes hauteurs. *Sound space stage*, plus discret, révélait une série de cordes de piano, invisibles, tendues au sol. Tous les éléments devaient êtres « activés » par les mouvements des visiteurs ou, le plus souvent, par les artistes alentour, acteurs ou danseurs. Des membres de la compagnie Mabou Mines ou des danseurs de Grand Union vinrent régulièrement jouer de ces « scènes » réalisées à partir de matériaux recyclés, récupérés dans le loft de l'artiste. Ces pièces n'auraient jamais pu voir le jour dans une galerie ou un musée traditionnel. Quelques questions d'assurance seraient venues s'opposer à de telles installations dans toute

294 Exposition présentée au 112 Greene Street du 16 au 28 décembre 1972. Dans un entretien avec Liza Bear pour le magazine *Avalanche*, Tina Girouard détaille cette pièce : « It acted as a kind of Hiver solstice for me, in that I presented pieces that I had been maintaining over a period – three years in the case of *Air Space Stage*. That was a specifically architectural number made from Chatham Square refuge – pipes, bars, and planks that were going out to the garbage. The elements were hung from the ceiling in a grid system of chain works to define an interior as well as an exterior space, and I was constantly changing the arrangement. LB: So it was more like an ongoing set. TG: Anytime I'm in the room with one of my pieces, I change it in some way. That's my pleasure as an artist – the actual making of the work, and the idea of doing that once and for all, of stopping the flow seems arbitrary. *Air Space Stage* became a vehicle for activity because it's off the ground... and anti-gravity trip ». *Avalanche Magazine*, Automne/Eté 1973, p. 52. Voir également *112 Greene Street / 112 Workshop*, *History, Artists & Artworks,* Ed. : Robyn Brentano et Mark Savitt, New York University Press, New York, 1981, p. 41.

295 « The linoleum and the wallpaper are part of a concern with juxtaposing patterns against each other, which began with the use of the fabric in *Wall Space Stage*, in my show at 112 Greene Street. But I'm not just interested in the patterns for their own sake. The materials are chosen because they have some vibrance of their own; they have a history; they come to me as part of my history. In *Wall Space Stage*, the fabirc was hung in complete lengths and closthespinned. It was presented to the audience in a very direct way because I felt that it was already a statement in itself. I'm collaborating with the fabric or the linoleum or the wallpaper, not trying to transform it in any way ». « Tina Girouard 'If I'm lyin' I'm dyin' », *Avalanche*, Eté/Automne 1973, p. 50. Dans le même entretien, Tina Girouard mentionne également l'importance de la provenance des matériaux qu'elle utilise. Originaire de Louisiane, l'artiste a grandi à San Antonio au Texas avant d'arriver à New York en 1968. La plupart de ses œuvres, installations, performances, se rapportent à la Louisiane ou utilisent des éléments, des matériaux rapportés de Louisiane.

autre institution, et la pièce de Tina Girouard est une de celles qui mettent sans doute le mieux en valeur les relations entre danse, sculpture et architecture.

Tina Girouard comme Suzanne Harris focalisèrent leurs travaux sur des sculptures qui ne trouvaient leur sens que par la présence des visiteurs et danseurs. Ainsi, Suzanne Harris a installé en mars 1973 ses « Roues », des constructions de bois en engrenage, en perpétuel mouvement. Ses « Flying machines » permettaient littéralement au visiteur, accroché dans un harnais, de défier la gravité. Les roues prenaient l'apparence d'un mécanisme de montre agrandi et exposé au grand jour. Le magazine *Avalanche* détaille ainsi l'exposition :

> *Machine volante, Les Roues, Une forme en espace clos* et *Z* sont des nouvelles oeuvres réalisées par la sculpteur/performer Suzanne Harris pour sa première exposition personnelle au 112 Greene Street au mois de mars. Elle décrit sa *Machine Volante* comme « une tentative pour défier la gravité à deux, avec un minimum d'aide ; d'une apparence sadique jusqu'à ce qu'elle soit mise en mouvement. Une sensation de vol des plus élégantes. » Il s'agit d'une structure de 12 pieds de long suspendue au plafond et surélevée par un treuil fait de bois, de caoutchouc, de corde de nylon, de câble, et de ces quelque-choses ressemblant à des harnais pour les *performers*. [296]

Pourrait-on aller jusqu'à parler d'une certaine esthétique situationnelle ? La critique a parfois évoqué le terme pour les sculptures de Richard Nonas par exemple, dans leur capacité à s'intégrer et à prendre forme dans un espace précis. En janvier 1974, une critique[297] plutôt laudative analyse une exposition de Richard Nonas à The Clocktower :

> En disant que le travail de Nonas est, pour une grande part, « situationnel », je veux dire que son travail présente une capacité à reconnaître la mutabilité de l'espace réel, qui peut être un espace en plein air ou, dans le cas présent, l'espace de la galerie. Cette capacité dérive de son usage de matériaux qui ne sont fixés les uns aux autres d'aucune manière, ce qui donne une sculpture qui contient en elle-même les conditions de sa relation au monde alentour – une convergence provisoire, aussi bien structurellement que par rapport au reste de la pièce, de matériaux dans l'espace.[298]

Les sculptures présentées à The Clocktower, au nombre de six, sont disposées sur les trois niveaux du lieu. Chaque pièce reprend un même système : quelques éléments identiques disposés de manière différente. En usant de l'acier et du bois, Nonas met en valeur la portée spatiale de chaque matériau : quelle est l'incidence de

296 « *Flying Machine*, *The Wheels*, *Enclosed Space Form* and *Z* are new works made by sculptor/performer Suzanne Harris for her first one woman exhibition at 112 Greene Street in March. She describes *Flying Machine* as « an attempt for two to defy gravity with minimum aid; visually sadistic until set in motion. A most elegant sensation of flying. » It's a 12 foot long structure suspended from the ceiling and raised by winch constructed out of wood, rubber, nylon rope, ¼ cable, with harness like contraptions for the performers ». « Rumbles », *Avalanche Magazine*, n°7, Hiver/Printemps 1973, p. 8.

297 « Reviews: Richard Nonas at the Clocktower », *Artforum*, janvier 1974, p. 68.

298 « By saying that Nonas' work is, in an important respect, "situational", I mean that his work contains the capacity to acknowledge the mutability of real space, which might be the space of the open air or, as in the present case, the space of a gallery. This capacity stems from his use of materials that aren't fixed together in any way, which results in sculpture that contains within itself the conditions of its relationship to the world at large - convergence of materials within the piece that's as physically provisional as it's relationship to any physical context ». L'article reprend ici des éléments chers à Carl Andre, qui confie à *Avalanche Magazine* en 1970 (automne 1970 p. 23) « That's the advantage of working in units, in elements : since they are not joined together they can follow the land ».

la matière d'une œuvre dans la perception de l'espace alentour ? Chaque sculpture en métal trouve son écho dans une pièce en bois, à la seule différence que les sculptures réalisées en acier disposent d'un espace d'exposition plus vaste. La seule configuration des éléments ne suffit pas à manipuler la perception de l'espace, concentrée principalement sur une opposition entre le vide et le sol. Le sol fait graviter la plupart des sculptures de Nonas et le poids des éléments est donc une donnée fondamentale dans les perceptions de l'œuvre.

> Nonas s'intéresse à la communication visuelle à travers la pression exercée par les matériaux. […] Nonas ne s'intéresse pas au contexte de communication dont l'essence se situerait dans l'effet des matériaux les uns sur les autres au sein de la pièce, mais plutôt au potentiel du métal ou du bois pour transformer notre expérience de l'espace réel - l'espace comprimé entre l'œuvre et l'espace directement au dessus. Puisque Nonas s'intéresse à l'opposition entre « espace du dessus / espace du dessous », sa sculpture, qui embrasse le sol – ou plus précisément qui se presse contre le sol – ne s'oriente pas dans une volonté d'extension horizontale, mais plutôt vers son contraire : la verticalité. [299]

En cela, la sculpture de Richard Nonas rejoint le travail des danseurs présents dans de nombreux espaces alternatifs. L'attraction du sol, la matière s'émancipant de la pesanteur, et ce désir de verticalité perceptible dans le vide sont des points communs entre danse et sculpture, essentiels, développés et décrits comme tels. Les travaux de Tina Girouard et de Suzanne Harris sont par exemple étroitement liés à leur pratique de danseuses, proches du groupe Grand Union issu de la Judson. Quelle est la frontière entre danse et sculpture ? Nous reviendrons sur cette question fondamentale qui nous permettra de voir comment le corps même de l'artiste, du visiteur, ou du danseur, est au centre des pratiques, comme modèle fonctionnel, comme échelle et comme système. Dans les sculptures de Tina Girouard et Suzanne Harris ou dans certaines chorégraphies de Trisha Brown ou Yvonne Rainer, le corps n'est plus soumis aux lois de la gravité, et les collaborations entre Suzanne Harris et plusieurs danseurs témoignent de ces intérêts communs pour le mur et le vide comme nouveaux espaces du mouvement. La sculpture comme le corps en tension et en déplacement dans l'espace sont ces repères qui structurent et rendent visibles le vide, fournissant une mesure et une échelle à cet espace impalpable. Découper, structurer, dessiner, apprivoiser le vide : n'est-ce pas là une des activités essentielles du danseur, dont le corps donne la mesure à l'espace et aux choses ?

Avant de revenir sur cette question du corps des lieux, attardons-nous quelque peu sur cette notion d'échelle particulièrement récurrente dans la pratique des espaces alternatifs de la première génération. Si le corps est la mesure de toute chose, comme l'évoque par exemple Jene Highstein, l'idée même de mesure ne reste pas sous-jacente ou dissimulée et devient parfois le cœur du propos.

---

299 « Nonas is involved with communicating visually through the pressure exerted by materials.(…) Nonas is not concerned with a context of communicability whose syntax is located in the effect of materials upon one another within the work, but with the potential of metal or wood to transform our experience of real space - the space squeezed between the work and the space directly above it. Since Nonas is concerned with the opposition "space below / space above" his sculpture, which hugs the floor - or more accurately, presses itself down upon the floor - doesn't really address itself to an idea of horizontal extension, but rather to its opposite, verticality ». « Reviews: Richard Nonas at the Clocktower », *Artforum*, janvier 1974, p. 68.

> Dans l'oeuvre de Highstein, l'absence de couleur renforce la négation de toute référence littérale. Il utilise le noir et avec lui évoque la densité et le poids, pour établir une sensation de masse compacte et pour donner la conscience de son propre poid et de sa propre masse. A vrai dire, les œuvres sont exactement de la bonne taille pour les spectateurs. « Aucune de mes oeuvres ne fait plus de 7 pieds de hauteur, ce qui peut être comparable à une personne, une sorte de définition classique de l'échelle » affirme ainsi Highstein. [300]

Unités, modules, fragments et formes primaires constituent des éléments de mesure de l'espace et du temps mis en relation avec la danse et la musique. Ainsi, en mai 1971 (12 mai - 2 juin 1971), Jene Highstein expose au 112 Greene Street ce qu'il désigna comme un *Human scale container*[301], une structure de verre et de bois aggloméré, disposée au centre de l'espace, comme le point de mesure originel. La pièce faisait partie d'une exposition collective montée par Matta-Clark, un des artistes qui faisaient justement de l'échelle humaine un des points de départ de ses réalisations.

Dans quelle mesure la part du corps, sa mesure, est-elle d'abord une mesure du rythme qui réglerait de nombreuses sculptures et performances ? Mesurer les lieux c'est disposer des règles, des fragments, c'est quadriller un espace pour mieux l'appréhender, le posséder. On pense certes aux « rope grids » de Patrick Ireland, mais aussi aux briques de Carl Andre, et surtout à Mel Bochner qui dès mars 1971 déploie au 112 Greene Street ses *10 aspects of the theory of measurement* : sa première exposition à New York. En prenant pour unité de base la distance entre le coeur de deux colonnes, Mel Bochner va ensuite disposer en plusieurs endroits de la pièce une bande de ruban adhésif de la taille du module, utilisant une série de vocables caractéristiques d'une déconstruction minimaliste :

> Il a ensuite présenté les possibles formes permutées de sa théorie : « dérivé, comparé, inversé, étendu, réduit de moitié, dispersé, partitionné, plié, détourné, non-référencé ». Ainsi, la bande adhésive (le module) pouvait changer de direction du mur vers le plafond ou être « dispersé » sur toute surface de l'espace. [302]

L'espace est découpé, partitionné : nous ne sommes pas loin d'un espace devenu lui-même partition, comme ce fut par exemple le cas pour certaines danses de Trisha Brown[303]. Murs et plafonds sont indifférenciés pour transformer notre perception de l'espace. Quelles sont les limites de l'espace ? Quelles sont les limites de

---

300 « The absence of color further denies any literal references in Highstein's work. He uses black, and with it implied density and weight, to establish a sense of compact mass and provoke awareness of one's own weight and mass. In fact, the Works are exactly the right size for viewers. « None of my pieces is much more than 7 feet hight,which is about relating it to a person, some kind of classic definition of scale », Highstein says ». Communiqué de presse septembre 1982 The Fort Worth Art Museum. *Forth Worth Art Museum commissions outdoor sculpture by Jene Highstein* p. 2.

301 Cf. *112 Greene Street / 112 Workshop*, *History, Artists & Artworks,* Ed. : Robyn Brentano et Mark Savitt, New York University Press, New York, 1981, p. 17.

302 « He then presented the permuted forms possible to his theory : « derived, compared, reversed, extended, halved, dispersed, partitioned, bent, deflected, non-referred ». Thus the tape (module) was seen, for example, to shift direction across the wall onto the ceiling or to be « dispersed » onto every surface of the space ». *112 Greene Street / 112 Workshop*, *History, Artists & Artworks,* Ed. : Robyn Brentano et Mark Savitt, New York University Press, New York, 1981, p. 13.

303 *Locus* (1975) se déploie dans l'espace à partir des points notés directement dans les lieux, comme une partition développée sur les murs, les objets, les sols, les plafonds.Trisha Brown respecte d'ailleurs ici à la lettre les règles de notation du mouvement dansé proposées par Laban. Le langage de Laban est ainsi mis en espace, posé sur les murs. Cf. Sally Banes, *Terpsichore en baskets – Post-modern dance*, Editions Chiron – Centre national de la danse, Paris, 2002, p. 134.

l'œuvre elle-même ? Que signifient ces mesures déployées sur les parois de l'espace d'exposition ? Il est possible de rapprocher cette pratique du module et de la mesure de celle de la liste évoquée précédemment. Indexer, lister, mesurer. L'inventaire s'expose. Cet usage de la série correspond à un des fondements de la pratique minimale et possède ses échos dans la sculpture que l'on pourrait qualifier de post-minimale, notamment d'un Richard Nonas. L'auto-enfermement ou le solipsisme de l'œuvre sont des caractéristiques communes qui traversent plusieurs types de pratiques présentes dans les espaces alternatifs, issues de l'art minimal, et tendant à vouloir représenter l'invisible. Cartographies du vide, les intrusions de Mel Bochner, Richard Nonas, Jene Highstein ou encore Alice Aycock, Suzanne Harris et Tina Girouard résonnent particulièrement dans les expérimentations musicales contemporaines, autour de la série et du module. On connaît les liens étroits entre l'art minimal et la musique de Philip Glass, Steve Reich et Terry Riley. Dans quelle mesure la musique d'un Philip Glass, particulièrement présent dans la première génération d'espaces alternatifs, éclaire-t-elle un ensemble de pratiques indissociables ? En quoi l'espace musical devient-il si proche de l'espace de la sculpture ?

La musique contemporaine, telle que la pratiquaient Reich ou Glass et telle que l'a théorisée Boulez en 1963[304], est autant affaire d'espace que de temps. La visualisation de l'expansion des sons est essentielle. Les boucles d'*In C* ou les plages superposées de certaines pièces de Glass témoignent d'un intérêt certain pour l'espace, pour la spatialisation des rythmes et des intervalles. L'usage du hasard et l'intégration du terme même de « processus » dans le champ des arts proviennent justement des œuvres et des écrits de John Cage. L'emploi de modules rythmiques et non plus de tonalités implique une ouverture de la musique aux sons non musicaux. Cette ouverture, proche de celle observée en sculpture quand l'œuvre découpe et partitionne l'espace pour mieux mettre en valeur les éléments extérieurs, est théorisée par Cage dès 1958 dans une de ses conférences intitulée *Composition as process* :

> The structure of the Sonatas, the fourth, was one hundred measures of two-two time, divided into ten units of ten measures each. These units were combined in the proportion three, three, two, two, to give the piece large parts, and they were subdivided in the same proportion to give small parts to each unit. In contrast to a structure based on the frequence aspect of sound, tonality, that is, this rhythmic structure was as hospitables to non-musical sounds, noises, as it was to those of the conventional scales and instruments. For nothing about the structure was determined by the materials which were to occur in it.[305]

De même, le célèbre texte de Steve Reich paru en 1968, manifeste du minimalisme en musique, *Music as a gradual process*, affirme la structure comme musique, resserrant les liens entre musique et architecture. La musique structure les lieux tout comme elle les habite. Les lieux sont une « caisse de résonance » et l'architecture, décrite par Goethe comme cet « art musical silencieux », développe alors des rapports étroits avec la musique. John Cage et Buckminster Fuller entretenait une riche correspondance et les analogies entre la pratique des sculpteurs, des danseurs et des musiciens sont nombreuses. Si l'objet sonore est spatialisé, la

304 Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 1987 (1963 pour les Editions Gonthier)

305 John Cage, *Silence*, Wesleyan University Press, Middletown, CT, 1973 (1961) p. 19.

partition est également répartition dans l'espace. La présence de Steve Reich dans une exposition comme *Anti-Illusion : Procedures, Materials,* organisée par Marcia Tucker au Whitney Museum, affirme l'existence de réflexions communes, d'un continuum de pratiques de l'espace qui s'observent tous les jours au sein des espaces alternatifs. Philip Glass organisait par exemple des concerts au 10 Bleecker et se produisait également avec son ensemble au 112 Greene Street. Espace visuel et espace sonore se confondent en sculpture et en musique quand l'espace est le vecteur de la création de l'œuvre, quand il donne lieu à l'œuvre.

Cette conjonction de l'architecture, de la sculpture et de la musique, ne comprend cependant qu'une partie des pratiques des espaces alternatifs. Nous avons pu voir comment la sculpture occupe une place de choix dans les premières années de l'alternative. Celle-ci n'est cependant pas envisageable sans étudier la place du corps et du mouvement, de la danse ou de la performance, en relation avec les lieux, les objets. C'est ce que nous nous proposons d'analyser maintenant : comment les techniques du corps et plus particulièrement du mouvement dansé ont-elles exercé une influence sur la sculpture et sur la naissance de la performance ? Dans quelle mesure les développements de la danse post-moderne au sein du Judson Dance Theatre ont-ils eu un rôle majeur dans la formation de pratiques caractéristiques des espaces alternatifs de la première génération ?

1 LE CORPS DES LIEUX

Dans ses mémoires parus en 2008, Marcia Tucker décrit la réception de l'exposition *Anti-illusion : procedures, materials* qu'elle a montée avec James Monte en reprenant et commentant les mots d'Hilton Kramer :

> « L'exposition est conçue pour donner à chacun de quoi réfléchir mais bien peu à voir » a pu dire Hilton Kramer dans sa critique parue dans le *New York Times* (24 mai 1969). A propos du catalogue d'exposition il écrit, « Les essais sont de la critique d'art qui arrive à confondre toutes les questions philosophiques qu'elle aborde. » Il était en pleine conversation avec Kant alors que nous étions dehors à danser avec Merleau-Ponty. [306]

Cette courte phrase de Marcia Tucker révèle particulièrement bien l'omniprésence de Merleau-Ponty à la fin des années 1960 parmi les artistes de la nouvelle avant-garde, impliquant une réelle confrontation avec la critique traditionnelle, héritée d'une esthétique kantienne. Danser avec Merleau-Ponty, c'est ce que fit très tôt Yvonne Rainer, lectrice assidue du philosophe français dont les textes ont directement influencé sa perception du mouvement dansé et ses chorégraphies. La traduction de *La Phénoménologie de la perception* paraît à New York et à Londres en 1962, celle de *La Structure du comportement* en 1963, et celle de *Signes* en 1964 : à des moments clés de la formation des danseurs de la Judson Church. Les danseurs ne sont pas les seuls lecteurs de Merleau-Ponty et plusieurs catalogues, de sculpteurs notamment, mettent en exergue quelques citations du philosophe. Richard Nonas y ferra régulièrement référence et si Merleau-Ponty n'est pas toujours cité directement, le recours à la phénoménologie est récurrent. Le corps, ce « refoulé de la mythologie greenbergienne »[307], devient le point central de la construction de l'espace, de la détermination des formes de la sculpture et de l'émergence de nouvelles pratiques dérivées de la danse et du « théâtre visuel » de Richard Foreman par exemple.

Danse et sculpture

Si l'échelle et la mesure sont bien celles du corps, dans la pratique des sculpteurs actifs durant la première génération des espaces alternatifs, le corps n'est pas la seule mesure, il est le lieu même de la réflexion. Les liens très étroits entre danseurs et sculpteurs, principalement durant les premières années de 112 Greene Street, vont au delà de l'intérêt commun pour la construction de l'espace et sa délimitation. Le mouvement dansé dessine dans l'espace ; danse et sculpture sont deux figures complémentaires d'un même projet. Gordon Matta-Clark a été celui dont, de la façon la plus évidente, les œuvres peuvent indiquer une véritable intelligence corporelle issue de sa pratique, certes amateur, mais avertie, de danseur.

---

306 « The exhibition (is designed to) give one much to think about but very little to see », said Hilton Kramer in his *New York Times* review (May 24, 1969). About the exhibition catalogue, he wrote, « The essays are art commentaries that manage to confuse every philosophical issue they touch upon ». He was deep in conversation with Kant, whereas we were out dancing with Merleau-Ponty ». Marcia Tucker, *A short life of trouble: forty years in the New York art world*, University of California Press, 2008. p. 83.

307 Patricia Falguières, « A plus d'un titre - Préface », *White Cube, l'espace de la galerie et son idéologie*, JRP Ringier, 2008.

Jackie Winsor raconte ainsi cette intelligence du corps chez Matta-Clark :

> Notre caractère partageait un même sens du physique. Il y avait quelque chose chez lui en quoi je faisais confiance, dans la manière dont il se rapportait physiquement aux objets dans l'environnement. J'ai un peu appris ça à travers la danse. Il était mon partenaire de danse particulier. Je lui faisais entièrement confiance – il était parmi les quelques personnes de ma vie à qui je faisais entièrement confiance de cette façon. Il me jetait par dessus son épaule dans toutes sortes de contorsions – et je n'ai pas une seule fois été bléssée.
> Il avait un langage et une logique du corps subtils, et cette finesse de la sensibilité physique, cette compréhension dans son corps était particulièrement évidente dans son travail. Quand vous coupez une maison en deux pour obtenir quelques 'pouces' entre les deux parties, ou quand vous faites chuter quelqu'un de façon acrobatique avec précaution, il y a un là une saisie si raffinée de la masse, du poids et de la délicatesse. Il y a un besoin gigantesque de cette compréhension physique pour déplacer des masses de façon si infime. [308]

Danse, sculpture et architecture se mêlent dans une même relation au temps et à l'espace. Dans le catalogue de l'exposition *Anti-illusion : procedures, materials*, Marcia Tucker exprime combien le temps a désormais intégré le champ de la sculpture dans la mesure où les étapes du processus de création sont parfois directement visibles, de jour en jour. L'œuvre a pris la forme du temps. La part croissante du processus[309] a été un premier lieu de rapprochement de l'œuvre au corps, par l'intrusion du temps, par la structuration temporelle de l'œuvre, proche de celle du corps du danseur. Merleau-Ponty a pu comparer le corps et l'œuvre d'art, mais comment ne pas voir de profondes analogies entre la perception du mouvement en danse et celle du processus en sculpture ?

> Il ne faut donc pas dire que notre corps est dans l'espace, ni d'ailleurs qu'il est dans le temps. Il habite l'espace et le temps. Si ma main exécute dans l'air un déplacement compliqué, je n'ai pas, pour connaître sa position finale, à additionner ensemble les mouvements de même sens, et à retrancher les mouvements de sens contraire. […] A chaque instant, les postures et les mouvements précédents fournissent un étalon de mesure toujours prêt. [310]

Ce même rapport à la forme est d'abord perceptible de la façon la plus littérale dans les performances de danse réalisées au sein des sculptures. On sait combien il était courant pour des danseurs et danseuses de se produire dans les lofts d'autres artistes, comme le fit par exemple Joan Jonas chez Alan Saret. L'environnement

---

308« The commonness was our shared sense of physicality. There was something I could trust about his physicality, how he physically related to objects in the universe. I got to know that a bit through dancing. He was my special dancing partner. I completely trusted him - he was one of the very few people in my life I could trust so thoroughly that way. He would throw me over his shoulder into all sorts of strange contortions - and I never once got hurt.
He had a fine-tuned language and logic of the body and that fine physical sensibility, that comprehension in his body, was very evident in his work. When you cut a house in half to get a few inches between the parts, or you gymnastically tumble someone around safely, there is such a refined understanding of mass, weight and delicacy. There's an enormous amount of physical understanding necessary to be able to gently move mass just a little bit ». Propos de Jackie Winsor reproduits dans *Gordon Matta-Clark, a retrospective* p. 72

309Dans les films également : le cinéma expérimental, encore peu présent durant les premières années des espaces alternatifs, est un cinéma du processus, de l'objet en train de se faire dans l'espace et dans le temps. Un des exemples les plus célèbres est sans doute *Wavelength* de Michael Snow qui dira d'ailleurs, dans le catalogue de l'exposition montée par Marcia Tucker « Le processus de tournage devient la structure du film » [the process of shooting becomes the structure of the film]. Cf. catalogue de l'exposition *Anti-illusion : procedures, materials*, par Marcia Tucker et James Monte. The Whitney Museum of American Art, 19 mai 1969 – 6 juillet 1969.

310 Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 2005 (1945) p. 174.

sculpté n'était pas uniquement un « fond » ou un décor mais plutôt une forme de caisse de résonance délivrant des échos à chaque évolution du corps dansant. Dès les premières années du 112 Greene Street, et d'ailleurs surtout pendant ces premières années, plusieurs sculpteurs travaillent pour les danseurs en composant des installations dans les airs, en créant des espaces cloisonnés, modifiés, entravant ou guidant leurs mouvements.

En octobre 1972, au 112 Greene Street, Richard Mock réalise une installation intitulée *Environmental fabric installation*[311] en tendant une série de morceaux de tissu le long des murs, aux fenêtres :

> Des murs transparents, vaporeux, divisaient des espaces clos, semi-clos, ou en forme de tente. Des rideaux de vinyl noir et blanc étaient disposés en bordure d'un long corridor de nylon blanc. Des rouleaux de nylon caoutchouté étaient tendus à des cordes et à des tuyaux. De nombreux morceaux de tissu camouflage, assemblés avec quelques points de couture, des oeillets, de la corde et des renforts d'adhésif couvraient un long mur. Mock fournit ainsi au spectateur une multitude de couleurs et de textures. [312]

Certains dessins montrent un mouvement global donnant l'illusion d'une vague, d'un élan entre les murs les plus rapprochés. Or, la compagnie de danse « The natural history of the American dancer » improvisa au milieu des tentures de Richard Mock. Tout comme Grand Union, la compagnie composée de Carmen Beuchat, Suzanne Harris, Rachel Lew, Barbara Lloyd, Judith Padow et Cynthia Hedstrom, répétait régulièrement dans les locaux du 112 Workshop, en marge de certaines performances au Whitney Museum. Leur pratique au 112 était une expérimentation radicale autour des lieux et de l'improvisation. Une brochure datée de 1975 et reprise dans le catalogue du 112 Greene Street détaille leur approche de l'improvisation :

> Il s'agit du processus créatif le plus adapté à leurs exigences de liberté artistique. Cette approche leur permet de développer un vocabulaire de travail basé sur la sensibilité aux autres, au temps, au flux et au phrasé du mouvement, et à une conscience totale de l'espace, sans empiéter sur le style artistique individuel de chacun. Leur matière source se développe à partir d'une combinaison entre la familiarisation cinesthétique de chacun au corps et aux énergies des autres, une appréciation profonde du style de chaque danseur et l'allégeance à l'imagination créative de chaque individu. [313]

La danse est d'abord présentée comme une attention particulière au corps de l'autre dans l'improvisation. C'est aussi une fusion distanciée des corps et des volumes de l'espace. Les tensions créées

---

311 Cf. *112 Greene Street / 112 Workshop*, *History, Artists & Artworks,* Ed. : Robyn Brentano et Mark Savitt, New York University Press, New York, 1981, p. 34.

312« Gauzy, transparent walls divided enclosed, semi-enclosed, and tent-like spaces. Plastic was arranged on the floor. Black and white vinyl curtains bordered a long corridor of white nylon. Bolts of rubberized nylon were draped from ropes and pipes. Various sections of camouflage-patterned cloth, held together with stitches, grommets, rope, and tape reinforcements covered one long wall. Mock provided the viewer with a multitude of colors and textures ». *112 Greene Street / 112 Workshop*, *History, Artists & Artworks,* Ed. : Robyn Brentano et Mark Savitt, New York University Press, New York, 1981, p. 34.

313 « It is the creative process best suited to their demands for artistic freedom. This (approach) allows them to develop a working vocabulary based on sensitivity to each other, to timing, to the flow and phrasing of movement, and to total spatial awareness, without squelching anyone's individual artistic style. Their source material develops from the combination of kinesthetic familiarity with each other's bodies and energies, a deep appreciation of each dancer's style and an allegiance to each individual's creative imagination ». *112 Greene Street / 112 Workshop*, *History, Artists & Artworks,* Ed. : Robyn Brentano et Mark Savitt, New York University Press, New York, 1981, p. 34.

entre chaque danseur mettent en scène les rapports du corps à son environnement et la façon dont le corps habite l'espace, un vide à matérialiser.

> Le mouvement n'est pas la pensée d'un mouvement et l'espace corporel n'est pas un espace pensé ou représenté. « Chaque mouvement volontaire a lieu dans un milieu, sur un fond qui est déterminé par le mouvement lui-même (…). Nous exécutons nos mouvements dans un espace qui n'est pas « vide » et sans relation avec eux, mais qui, au contraire, est dans un rapport très déterminé avec eux : mouvement et fond ne sont, à vrai dire, que des moments artificiellement séparés d'un tout unique ». Dans le geste de la main qui se lève vers un objet est enfermée une référence à l'objet non pas comme objet représenté, mais comme cette chose très déterminée vers laquelle nous nous projetons, auprès de laquelle nous sommes par anticipation, que nous hantons. La conscience est l'être à la chose par l'intermédiaire du corps. Un mouvement est appris lorsque le corps l'a compris, c'est à dire lorsqu'il l'a incorporé à son « monde », et mouvoir son corps, c'est viser à travers lui les choses, c'est le laisser répondre à leur sollicitation qui s'exerce sur lui sans aucune représentation. [314]

Les mouvements improvisés de chaque danseur tendent vers l'autre et vers le « décor », qui vient alors faire corps avec les masses et les volumes des danseurs. Les corps s'imbriquent dans l'espace comme pour mettre en valeur une unité spatiale et temporelle de la sculpture et du mouvement, de l'installation et du mouvement. L'espace construit par Richard Mock est un espace réalisé pour être expérimenté, afin qu'artistes ou visiteurs s'y cachent, s'y projettent ou y déambulent, appréhendant alors les distances, les angles et les structures d'un regard modifié. La danse ne fait que renforcer cette expérience en effaçant de façon encore plus évidente le milieu logique « dans lequel se disposent les choses [315]». La danse se fait description de l'espace : elle lit et rend lisible les structures pour mieux les modifier, les transformer, les déformer.

> L'espace n'est pas le milieu (réel ou logique) dans lequel se disposent les choses, mais le moyen par lequel la position des choses devient possible. C'est à dire qu'au lieu de l'imaginer comme une sorte d'éther dans lequel baignent toutes les choses ou de le concevoir abstraitement comme un caractère qui leur soit commun, nous devons le penser comme la puissance universelle de leurs connexions. Donc, ou bien je ne réfléchis pas, je vis dans les choses et je considère vaguement l'espace tantôt comme le milieu des choses, tantôt comme leur attribut commun, - ou bien je réfléchis, je ressaisis l'espace à sa source, je pense actuellement les relations qui sont sous ce mot et je m'aperçois alors qu'elles ne vivent que par un sujet qui les décrive et qui les porte, je passe de l'espace spatialisé à l'espace spatialisant. Dans le premier cas, mon corps et les choses, leurs relations concrètes selon le haut et le bas, la droite et la gauche, le proche et le lointain peuvent m'apparaître comme une multiplicité irréductible, dans le second cas, je découvre une capacité unique et indivisible de décrire l'espace. Dans le premier cas, j'ai affaire à l'espace physique, avec ses régions différemment qualifiées ; dans le second, j'ai affaire à l'espace géométrique dont les dimensions sont substituables, j'ai la spatialité homogène et isotrope, je peux au moins penser un pur changement de lieu qui ne modifierait en rien le mobile, et par conséquent une pure position distincte de la situation de l'objet dans son contexte concret.[316]

---

314 Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 2005 (1945) p. 172.

315 Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 2005 (1945) p. 240.

316 Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 2005 (1945) p. 290-291.

En dévoilant les vecteurs du vide, la danse et la sculpture en résonance déterminent un nouvel espace d'exposition qui ne serait pas les quatre murs du 112 Greene Street ou de tout autre espace alternatif, mais plutôt le contenant global, murs, sols, plafonds, et surtout ce vide entre deux perçu comme une masse à travailler, un support d'expérimentation. C'est une des perceptions essentielles des espaces alternatifs : le vide comme « puissance universelle » des « connexions » des corps et des choses.

Rosemarie Mayer, poète et critique, alors compagne de Vito Acconci, décrit ce rapport à l'espace lors de la performance du groupe de Carmen Beuchat :

> Ils ne traitent pas seulement des corps en mouvement mais de l'espace entre-deux : à un certain moment une danseuse marche à travers la pièce ; une seconde rampe vers elle en insérant soigneusement sa main dans l'espace entre les pieds de la danseuse qui marche et le sol. [317]

Cet espace entre-deux est aussi l'espace intime du vide rempli par le geste, mesuré par les tentures et comblé par l'imagination. Les espaces déterminés par les tissus de Richard Mock et les mouvements des danseurs nous rapprochent de cette esthétique de l'habiter évoquée précédemment. Du loft aux espaces alternatifs, ce jeu sur l'espace habité, dans tous les sens du terme, est un phénomène récurrent, amplifié par la présence des danseurs dans de nombreuses installations. Or, cette esthétique de l'habiter est étroitement liée au rapport entre plein et vide que nous décrivions précédemment. Habiter l'espace plus que l'occuper : les interstices, les angles, les coins et recoins se dessinent par la danse et la sculpture.

> Et tous les habitants des coins vont venir donner vie à l'image, multiplier toutes les nuances d'être de l'habitat de coins. Pour les grands rêveurs de coins, d'angles, de trous, rien n'est vide, la dialectique du plein et du vide ne correspond qu'à deux irréalités géométriques. La fonction d'habiter fait le joint entre le plein et le vide. Un être vivant emplit un refuge vide. Et les images habitent. Tous les coins sont hantés, sinon habités.[318]

Suzanne Harris et d'autres danseurs raconteront comment l'installation de Richard Mock, contrainte et partition de l'espace, a logiquement permis de travailler sur une performance contrôlée, menée par les aléas et les contours des constructions quasi-flottantes. Cette contrainte ne pouvait que renforcer la sensation de dépendance entre le mouvement dansé et les morceaux de tissu.

L'analogie et la complémentarité entre danse et sculpture est aussi question de matériaux. Le mouvement des draps et tissus tombant dans l'installation de Richard Mock présente cet intérêt mimétique d'être entre matière et mouvement dansé, que certains danseurs chercheront à déployer en collaboration avec

317 « They are involved not only with bodies in motion but with the spaces between : at one point a dancer walked across the floor; a second crawled after her carefully inserting one hand into the space between the walking dancer's foot and the floor ». Rosemarie Mayer, citée dans *112 Greene Street / 112 Workshop*, *History, Artists & Artworks,* Ed. : Robyn Brentano et Mark Savitt, New York University Press, New York, 1981, p 34.

318 Bachelard, *Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008 (1957), p. 133.

des sculpteurs. Le rapport des corps aux lieux et aux installations n'est donc pas pure affaire de complémentarité et de matérialisation du vide. L'installation est ici mise en scène de l'analogie entre propriété des corps et propriété des matériaux. Jackie Winsor, sculpteur qui s'est particulièrement intéressée au bois et à la corde, aux matériaux dont la fibre, la souplesse et la texture présentent des propriétés organiques que l'artiste rattacha parfois à celles du corps humain, offre une pratique d'abord issue du dessin, du mouvement de la ligne, d'une ligne qui aurait pris de l'épaisseur, qui aurait pris « forme ». Son usage de la corde constitue justement ce lien essentiel entre la ligne du dessin et la force du corps, que l'on retrouve dans une réalisation datée du 30 juin 1971, au 112 Greene Street. A la fois sculpture et performance, l'événement cristallise assez bien la question de l'usage de l'espace d'exposition et celle du lien entre corps, mouvement et sculpture. *Up and/or Downstairs Rope Piece* [319], est une pièce collaborative, réalisée par Jackie Winsor, Penie McCain et Barry Le Doux. Penie McCain avait en charge de tirer une longue corde dans le sous-sol de l'espace puis de la faire passer au rez-de-chaussée par un petit trou dans le plafond afin que Barry Le Doux, situé à l'étage supérieur, puisse réaliser à son tour l'amoncellement de cordage lentement transféré d'un niveau à l'autre. Outre le transfert des formes, et l'importance d'une sculpture en mouvement, ce qui attirait l'artiste était l'analogie entre la résistance et la force de la corde et celles du bras et du corps de l'homme.

> Je souhaitais que la pièce mette en valeur la relation cinétique entre la musculature des *performers* et celle de la corde, ainsi que la qualité changeante de la corde alors qu'elle se mouvait... au début elle était lourde et encombrante, et puis fine, mais résistance... il y avait une note d'humour ici – si vous regardiez la scène du dessous, alors que la corde était tirée à travers le plafond, elle semblait léviter. Bien sûr elle ne lévitait pas – en réalité cela doublait son poids d'être ainsi tirée. [320]

Le corps du danseur est perçu comme un matériau à modeler, ce que révèlent également certaines danses quelque peu antérieures, telle *Trio A* d'Yvonne Rainer (1966), démonstration d'un assouplissement travaillé, quasi mécanique du corps. Les gestes rigides du début, saccadés, s'assouplissent, le corps se réchauffe, devient plus léger et les mouvements s'enchaînent de plus en plus subtilement. Les bras s'arrondissent, le cou se détache de l'axe rigide du tronc et les jambes se laissent aller à des pas de côté courbes. Le genou plie, s'arrondit et s'oppose à la rigidité des premiers mouvements. Comme une matière sculptée qui s'assouplirait sous les doigts du sculpteur, prenant la forme voulue par simple réchauffement, le corps se révèle lentement dans des formes comme laissées libres et simplement guidées par l'assouplissement des membres, des articulations, des axes et des verticales. La vision même de la danse, l'échange entre danseurs et sculpteurs

319 Le numéro 2 du magazine *Avalanche* évoque brièvement la genèse de cette pièce : le transport d'une corde depuis la rue jusqu'à l'atelier de l'artiste, au 3ème étage. Jackie Winsor utilisait des cordes très épaisses, très lourdes, pour leurs qualités sculpturales. L'installation de certaines pièces et son travail sur le processus s'accordaient parfaitement avec le contexte même des anciennes manufactures textiles. *Avalanche* Magazine, n°2 ??? . Voir aussi : *112 Greene Street / 112 Workshop*, *History, Artists & Artworks,* Ed. : Robyn Brentano et Mark Savitt, New York University Press, New York, 1981, p. 21.

320 « What I wanted the piece to bring out was the kinesthetic relationship between the muscularity of the performers and the muscularity of the rope, and the changing quality of the rope as it was being moved… at first it was heavy and cumbersome, then thin, but resistant… though there was an element of humor in it - if you watched from below as the rope was being pulled up through the ceiling it seemed to levitate. Of course it didn't levitate - in fact it doubled its weight, being pulled that way ». Description publiée dans *Avalanche* à l'occasion d'un long entretien « An interview with Jackie Winsor », *Avalanche Magazine*, Printemps 1972, p. 11.

est un point fondamental dans la maturation et l'évolution des pratiques artistiques dans les espaces alternatifs de la première génération.

La réalisation de Jackie Winsor s'inscrivait dans un programme de performances mis en place au mois de juin 1971 au 112 Workshop. La première édition des « Performance series » avait vu le jour grâce à l'initiative de Caroline Goodden et Gordon Matta-Clark. Il ne s'agissait pas encore de performances telles que l'entendrait le terme actuel dans la langue française, mais plutôt d'une réflexion autour de l'art vivant et de sa documentation. Matta-Clark, qui avait travaillé avec Robert Wilson, était particulièrement attiré par la danse, mais aussi par son image et sa captation. La danse avait quitté la scène pour infiltrer l'espace d'exposition, la danse était aussi filmée. Quelles relations envisager entre danse et film, entre danse et photographie ? La danse était pour lui le point de contact entre sculpture, film et photographie et cette série de « performances » comprenait la diffusion de films de Robert Morris et Keith Sonnier, des représentations de la compagnie Mabou Mines, une « danse football » de Lutze et Dieter Froese ou encore une danse du public organisée par Liz Thompson. A travers tout l'espace du 112, entre le sous-sol et le rez-de-chaussée, les visiteurs étaient invités à déambuler le plus lentement possible, traçant le périmètre de l'espace, explorant, par l'échelle, le sous-sol, et prenant littéralement la mesure des lieux. Caroline Goodden et d'autres danseurs tentèrent une danse suspendue à des tuyaux d'aciers récupérés de l'environnement alentour. Les danseurs accrochés au tuyau devaient résister, suspendus dans le vide, jusqu'à temps que leur corps lâche et qu'ils tombent sur le sol. Ce fut cependant le tuyau suspendu qui se rompit le premier et mit fin à la performance[321]. On peut s'interroger sur l'abondance de performances, de danses et de sculptures mettant en scène aussi littéralement les principes de la gravité.

Richard Nonas, qui vint en partie à la sculpture par l'intermédiaire de Trisha Brown, insiste justement sur cette fascination pour le sol et la gravité. Son livre *My life on the floor*[322] offre des textes et des objets qui jouent des petites résistances contre la gravité, des formes, des postures au plus près du sol et de sa force d'attraction. Dans plusieurs courts textes (une phrase ou deux), Nonas met en parallèle les postures de son chien contre le sol et les siennes, debout, à genoux, couché, à travailler. La façon dont son corps se meut près du sol est illustrée par quelques unes de ses œuvres soit parfaitement collées au sol, soit, le plus souvent, légèrement relevées dans les angles, sur un côté, usant de l'ambiguïté de masses flottantes ou pesantes[323].

321 Performance manquée datée du 29 juin 1971. Cf. *112 Greene Street / 112 Workshop*, *History, Artists & Artworks,* Ed. : Robyn Brentano et Mark Savitt, New York University Press, New York, 1981, p. 20.

322 Richard Nonas, *My Life on the Floor* (Volume 5 des *Details from the Excavation of Wooster Street*), Buffalo Press, New York, 1974.

323 C'est également la même année, en 1971, l'année de la première « performance series », que Gordon Matta-Clark réalise une pièce fondamentale, *Tree Dance*, à la croisée de ses obsessions : danse, film, sculpture et architecture. Au Vassar College, dans l'Etat de New York, Matta-Clark installe dans les hauteurs d'un arbre, des cordes, des échelles, divers matériaux au sein desquels plusieurs danseurs vont évoluer dans une performance inspirée de rituels païens. Filmée en 16mm la performance est proche de l'activité du sculpteur lorsque, juché sur les hauteurs d'un échafaudage ou retenu par un harnais il découpe immeubles et hangars à l'abandon. Si le résultat final est bien différent, le processus performatif est analogue. Il s'agit de défier les lois de la gravité et de s'infiltrer dans ces espaces inaccessibles, en hauteur, entre-deux. *Tree Dance* tient également beaucoup aux influences très proches de Matta-Clark et notamment des danseurs de la Judson comme Trisha Brown.

Trisha Brown est certainement la danseuse qui, parmi les membres de la Judson puis de Grand Union, travailla le plus à défier la gravité. Le corps du danseur est mis à distance, en tension avec le sol, comme intouchable et intouché. Réalisée pour la première fois en 1971, *Floor of the forest* utilise un accessoire - décor remarquable : un treillis de cordes et de vêtements installé à hauteur des yeux du public dans lequel deux danseurs vont se frayer un chemin, enfilant un vêtement, l'enlevant et restant ainsi suspendus, en tension entre deux cordes, explorant les possibilités de contorsions d'un vêtement à l'autre, sans jamais toucher le sol. Jambes, bras, têtes peuvent être suspendus, puis se redressent et se courbent pour prendre d'autres directions. Les vêtements prennent forme et se modifient, se déforment, se dilatent, craquent et révèlent les masses du corps, les tensions entre les membres et l'attraction du sol. Expérience labyrinthique, *Floor of the forest* fait partie de ces « Equipment Pieces » de Trisha Brown, œuvres incontournables dans une étude des liens entre danse et sculpture. Des sculptures au sein desquels se meuvent les danseurs (par exemple les roues de Suzanne Harris) aux installations réalisées pour les performances de Trisha Brown, la différence est ténue. Dans quelle mesure l'objet est-il dépendant du corps du danseur ? L'objet fait-il œuvre sans la présence du danseur ? Les sculptures de Suzanne Harris ne prennent tout leur sens qu'une fois activées par les danseurs, mais leur plasticité reste une donnée majeure qui, selon les modalités d'exposition, primera sur l'activation des éléments. Les objets présents dans les « Equipment Pieces » de Trisha Brown, quant à eux, préfigurent le geste : ils le déterminent et en émanent, tout en le dessinant. L'étroitesse du lien entre l'objet et le mouvement est celle du guide qui porte le geste. Chez Suzanne Harris l'objet fait sens en lui-même. Sa forme laisse libre.

Le travail de Trisha Brown a été essentiel pour de nombreux sculpteurs, car elle est celle qui parmi les danseurs de la Judson a remis en question l'omnipotence du sol, a cherché à explorer les vides et les formes intermédiaires, et dont les chorégraphies sont sans doute les plus proches de l'objet sculpté. Entre 1968 et 1971, ses « Equipment Pieces » réalisées en intérieur ou en extérieur se révèleront être des catalyseurs fondamentaux pour des sculpteurs comme Nonas ou Matta-Clark. *Man Walking Down the Side of a Building* et *Walking on the Wall* sont deux références majeures. En 1970, *Man Walking Down the Side of the Building*, développé avec l'aide de Richard Nonas, opère comme une rupture, un manifeste. Le mur d'un immeuble devenait le support à l'illusion : la fausse illusion d'un homme marchant le long d'un mur. Le film de Peter Muller présente ce mouvement lent, comme halluciné ou fantomatique, du danseur faisant corps avec son environnement, donnant corps au vide, à l'air attenant à l'immeuble, habitant cet espace. Le principe fut repris l'année suivante au Whitney Museum, le 30 mars 1971, en réunissant un groupe de danseurs habitués de la Judson puis des espaces alternatifs : Carmen Beuchat, Barbara Dilley, Douglas Dunn, Mark Gabor, Sylvia Palacios et Steve Paxton. Cette fois-ci, il ne s'agissait pas uniquement de mettre en tension le corps et le sol mais de recréer l'illusion d'un espace en apesanteur au sein duquel les danseurs interagissaient comme naturellement. Munis de harnais, les danseurs marchaient horizontalement le long de parois, de long en large, passant d'un mur à l'autre par de très légers sauts qui, très brefs, concentraient les qualités de l'œuvre. Passer d'un mur à l'autre comme d'un mur au plafond : la performance est d'une simplicité remarquable mais chaque pas est déroutant, chaque pas demande une maîtrise exceptionnelle de son corps, des masses, de l'emplacement des pieds, du mouvement de balancier des bras. On pourrait croire à l'absence de chorégraphie au sens stricte du terme alors même que la

pièce nous montre l'essence de la chorégraphie : l'harmonie et l'équilibre parfaits des mouvements, dans une recherche perpétuelle du centre de gravité, du point de basculement[324].

D'autres réalisations présentent ces préoccupations majeures chez Trisha Brown entre 1968 et 1971, comme par exemple les *Leaning Duets* : dans la rue aux alentours du 80 Wooster Street des couples de danseurs se tenant par la main avancent en gardant les pieds de l'un et de l'autre, collés, alors que leurs bras sont tendus. L'angle des corps est à son maximum et chacun semble être attiré vers le sol, vers la chute. En 1971, Trisha Brown tend à remettre en question son usage des « équipements » pour se concentrer sur une autre série de performances intitulées « Accumulation » et dont la parenté avec la sculpture est là encore particulièrement frappante. De la même manière que dans les pièces précédentes, les corps des danseurs « semblent s'être détachés de leurs équilibres ordinaires », pour reprendre les termes de Paul Valéry[325]. En travaillant parfois au sol, Trisha Brown tente non plus de nier la pesanteur mais de la négliger comme contrainte en déployant des mouvements en contact quasi-permanent avec le sol. Dans *Accumulation*, le corps se sculpte progressivement[326], par étape, par mouvements répétés et continus. *Primary Accumulation* prend donc place au sol, joué en solo ou en groupe. Dans le cadre de *Group Primary Accumulation* (1973), il est arrivé que deux « déménageurs » viennent déplacer les corps des danseurs, modifient leurs positions, voire les empilent dans l'espace. Le corps est traité comme une matière en mouvement, en croissance. Le principe même de l'« accumulation » est celui de la croissance, voire de l'arborescence à partir d'un mouvement, répété, auquel s'en ajoute un autre. Ils sont ensuite répétés avant qu'un troisième ne s'y ajoute, puis les trois sont répétés avant l'avènement d'un quatrième, et ainsi de suite, jusqu'à trente. Exemple même de l'usage de la série, cette pièce est en partie redevable des développements de l'art minimal et de la musique sérielle. On pourrait y voir l'écho dansé d'une pièce comme *In C* de Terry Riley.[327] De même, *Primary Accumulation* fut réalisée dans des endroits divers, et si possible en dehors d'une scène, dans Central Park, dans la rue, dans des galeries ou dans

324 Dans un entretien publié dans le magazine *Avalanche* durant l'hiver 1971, Bruce Nauman décrit son expérience de la situation, des installations, comme l'expérience d'un danseur : « The first time I really talked to anybody about body awareness was in the summer of 1968. Meredith Monk was in San Francisco. She had thought about or seen some of my work and recognized it. An awareness of yourself comes from a certain amount of activity and you can't get it from just thinking about yourself. You do exercises, you have certain kinds of awareness that you don't have if you read books. So the films and some of the pieces that I did after that for videotapes were specifically about doing exercises in balance. I thought of them as dance problems without being a dancer, being interested in the kinds of tension that arise when you try to balance and can't. Or do something for a long time and get tired. In one of those first films, the violin film, I played the violin as long as I could. I don't know how to play the violin, so it was hard, playing on all four strings as fast as I could for as long as I could. I had ten minutes of film and ran about seven minutes of it before I got tired and had to stop and rest a little bit and then finish it ». *Avalanche Magazine*, Hiver 1971, p. 27.

325 Paul Valéry, *Œuvres complètes, Tome I*, Paris, Gallimard, 1957, p.1397.

326 Dans le numéro 5 du magazine *Avalanche*, Trisha Brown évoque l'évolution de ses chorégraphies : « In the past five years I have been associated with the construction of mammoth props and technical systems that enable human beings to walk on walls, walk down a seven story building or appear to be free falling or suspended in neutral space – works in which the main preoccupations are anti-gravity and ordinary movement appearing in extraordinary circumstances. My current work, *Accumulation*, performed during the 1972 Festival of Music and Dance at l'Attico, Rome, is a solo performance concerned solely with the movement – no-props, no music. The structure of the piece is rigid, the movement predetermined. The first gesture – rotating the arms with thumbs extended – is presented and repeated 15 times. Gesture 2 is added and 1 and 2 are repeated 15 times. Then Gesture 3 is added and 1,2, and 3 are repeated 15 times. The process is continued for 55 minutes. The construction of the piece tends to make it object-like. Repetition has the effect of blurring the image, much as a word repeated over and over again loses its original meaning-ocean becoming notion etc. The performance is a live process of keeping vigil over the integrity of each gesture ». *Avalanche Magazine* n°5, p. 2

des lofts. L'espace alentour intégrait la pièce, chaque mouvement opérant comme une mesure de l'espace, une échelle, proche de celles de Mel Bochner. Par cette caractéristique, les pièces *Primary Accumulation* rompent une nouvelle fois avec un des principes fondamentaux de la danse : l'absence d'extériorité, ce que Valéry appelle la « vie intérieure », « toute construite de sensations de durée et de sensations d'énergie qui se répondent, et forment comme une enceinte de résonances ». Cette enceinte de résonances est-elle un monde clos ? Comment concilier cette caractéristique fondamentale de la danse et l'approche des danseurs de Grand Union ? Cette autonomie de l'espace dansé est ainsi décrite par Paul Valéry :

> C'est donc bien que la danseuse est dans un autre monde, qui n'est plus celui qui se peint de nos regards, mais celui qu'elle tisse de ses pas et construit de ses gestes. Mais dans ce monde-là il n'y a point de but extérieur aux actes; il n'y a pas d'objet à saisir, à rejoindre ou a repousser ou à fuir, un objet qui termine exactement une action et donne aux mouvements, d'abord, une direction et une coordination extérieures, et ensuite une conclusion nette et certaine [328].

Ce monde tissé par les gestes et mouvements du danseur est-il un monde à part ? La force des performances de Trisha Brown tient à cette ambiguité et à la capacité de ses chorégraphies de superposer un lieu et cette « enceinte de résonances » que décrit Valéry. Le spectateur, mais aussi les objets, les formes, la topographie alentour intègrent l'enceinte du mouvement et de la danse. L'importance des lieux choisis par Trisha Brown, sa façon de donner corps au vide ou à l'air[329] tiennent de cette fusion entre deux sphères d'ordinaire séparées. L'analogie avec la sculpture s'opère sur ce point également. Si les sculptures exposées durant les premières années des espaces alternatifs, les installations déployées au 112 Greene Street, 10 Bleecker, The Idea Warehouse, etc, possèdent cette capacité à créer un lieu, à donner naissance à un espace quasi-palpable, la danse de Trisha Brown, mais aussi d'autres danseurs de Grand Union particulièrement actifs dans le espaces alternatifs, donnent également corps aux lieux, engendrent des résonances internes, des tensions entre les matières, formes, objets et corps, des danseurs et des spectateurs.

---

327 L'influence de la musique est ici primordiale. On pense également aux travaux de Philip Glass inspirés de la musique orientale. Dans un entretien avec Willoughby Sharp pour le magazine *Avalanche*, Philip Glass décrit ce processus qu'il utilisera abondamment à la fin des années 1960 : « Indian rhythm, Oriental music, is additive, takes little units and builds from them. Once I saw that, it completely opened the doors for me. Western rhythm has to do with modular elements. When I was studying with Alla Rahka, we spent a whole winter learning one piece based on only three elements. The piece consisted entirely of regroupings of those elements. He was taking simple elements, regrouping them, adding them together and fitting them into a rhytmic cycle of a fixed number of beats. (…) I worked with Alla Rahka in 66-67, and that was just at the beginning of the music I'm doing now. I recognized this as a powerful idea and one that I wanted immediately to get involved with. My ideas of structure came from that and ultimately it developed into what I called additive process. I took the idea of arithmetic progression 1, 1+2, 1+2+3, 1+2+3+4, 1+2+3+4+5, the simplest way I could think of and after that it became more involved. Once you begin doing it, you get into extremely complex building processes: for instance, you go 1, 1+2, 1+2+3, 1+2+3+4 and then you take that whole unit and call it one, thereby redefining the elements ». *Avalanche Magazine*, Eté 1972, p. 29. On pensera également au modèle de poème « étendus », déployés par Vito Acconci et à son travail sur le langage qui procède d'une même technique sérielle et répétitive, en partie influencée par le Beckett de *Watt* ou de *Molloy.*

328 Paul Valéry, *œuvres complètes*, p1398

329 cf. *Watermotor*

L'intégration de l'espace alentour dans l'œuvre prend des proportions majeures lorsque Trisha Brown déploie sa chorégraphie sur les toits de New York dans *Roof Piece*. La place de la danse est trop considérable durant la première année des espaces alternatifs et trop déterminante dans l'évolution de la performance, pour que nous ne nous arrêtions pas sur les liens étroit entretenus entre danse et architecture, dans et autour des espaces alternatifs. Cette relation de la danse à l'espace urbain, au dehors, à l'architecture dans sa masse, sera reprise chez des artistes comme Joan Jonas, qui fut particulièrement influencée par les danseurs de la Judson.

Danse et architecture

La première édition de *Roof Piece* a lieu en 1973, sur les toits au sud de Manhattan[330]. Parmi les danseurs, nous retrouvons Carmen Beuchat, Douglas Dunn, Tina Girouard, Caroline Goodden, David Gordon, Suzanne Harris ou encore Liz Thompson. Habillés en rouge, points colorés dans l'environnement aux teintes grises, noires, brique et vert de gris, les danseurs se distinguent à différentes hauteurs, comme des points d'échelle et de perspective répartis à l'horizon. Trisha Brown entame la chorégraphie reprise par le danseur suivant, et ainsi de suite. Le mouvement se propage dans l'espace urbain, au dessus des rues, des immeubles, à travers un espace peu utilisé, un espace comme entre-deux, entre le ciel et la cime des immeubles. De la même manière qu'à l'intérieur des espaces alternatifs les danseurs tentaient d'évoluer dans un espace intermédiaire entre sol et plafond, entre les murs, à travers une chorégraphie comme *Roof Piece*, les danseurs - et surtout le lien, la transmission du mouvement entre les danseurs - matérialisent cet espace invisible. L'enceinte de résonance est tout le territoire compris entre le 420 West Broadway et 35 White Street. La situation des danseurs sur les toits donne l'illusion qu'ils sont ancrés chacun dans un champ délimité, celui du toit, la surface supérieure de l'immeuble, limite au sol et surface ni réellement fermée ni ouverte. L'espace urbain n'est pas uniquement le cadre ou le décor, il est le matériau : « Mouvement et fond ne sont que des moments artificiellement séparés d'un tout unique » pour reprendre les termes de Merleau-Ponty[331].

Les gestes alternent, entre abstraction et mime réaliste et signifiant, troublant encore plus le caractère de la chorégraphie dépassant le frontières de son art. Un point commun à chaque mouvement : une quasi-fixité du torse et du point de stationnement de chaque danseur. Ce n'est pas l'espace du toit qui est investi, mais les trois dimensions autour du corps et au-delà. Les pieds restent ancrés dans un même cercle très réduit. Les bras se déplacent tantôt droit devant, tantôt sur les côtés. Une jambe vient rompre la solidité du buste et de l'axe central en se soulevant légèrement ou brutalement. Droite, gauche, devant, derrière, haut, bas : six axes de base qui permettent de poser une multitude de points dans l'espace, de dessiner une série de vecteurs, depuis chaque danseur, déterminant un territoire de résonances en trois dimensions. Dans une certaine mesure, cette réalisation majeure de Trisha Brown pourrait être perçue comme l'aboutissement d'une suite de pratiques, depuis les premiers « Street Works » en 1969 jusqu'aux danses suspendues de Gordon Matta-Clark ou Suzanne Harris, en passant par la sculpture, les éléments architecturés dessinant de nouveaux espaces d'exposition et de

330 Plus exactement, dans l'espace délimité entre le numéro 420 de West Broadway et le 35 de White Street.

331 Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* p. 172.

performance. A la fois formalisation de cette nouvelle matérialisation du vide et dépassement des travaux expérimentés à l'intérieur des espaces alternatifs, galeries et musées, *Roof Piece* atteste de la porosité des frontières entre intérieur et extérieur, entre sculpture et danse, entre sculpture et architecture.

Comme pour *Leaning Duets*, *Roof Piece* est exploration de la ville par le corps dansé. De la rue l'on passe à l'espace urbain dans sa globalité, les masses des immeubles, les toits que la perspective fait se chevaucher, se mêler. Ce corps dans la ville est aussi celui de nouvelles performances, proches de celles de Trisha Brown, nées de la danse mais sculptant l'espace urbain et l'environnement en marge de toute discipline. En cela, les premières performances de Joan Jonas sont essentielles : entre l'usage des miroirs dès 1968 et les pièces en extérieur transformant les rues en scènes et les toits des immeubles en terrains d'observation pour le public, ces premières performances s'affirment beaucoup plus clairement comme des processus de sculpture de l'espace - espace qui deviendra de moins en moins tangible au fur et à mesure de l'usage de la vidéo par l'artiste pionnière en la matière.

« Performing a space »

La première pièce de Joan Jonas utilisant les miroirs fut réalisée en extérieur, en pleine neige, dans un espace déjà dépourvu de ses repères essentiels. Deux personnages, revêtus de costumes couverts de miroirs reflètent leur environnement et s'y dissimulent. *Oad Lau*[332], comme *Mirror Piece 1*[333], jouent de la fusion de l'espace et des corps. Dans *Mirror Piece (I et II)*, le public se voit parfois dans les miroirs portés par les danseurs / *performers*. Le terme « danseur » est très peu employé par Joan Jonas, pour une raison simple : l'œuvre n'est pas danse mais indiscipline, hybride entre le happening, la danse et la sculpture en mouvement. Le terme « danse » ou « danseur » donnerait un statut réducteur à la pièce, et à l'usage des miroirs qui dépassent le niveau de l'accessoire. Les miroirs fragmentent l'espace de la représentation, ils reflètent le public alors intégré de manière littérale et directe dans la performance, dans cette « enceinte de résonance » de manière littérale et directe. Or ce statut particulier du public est largement issu des performances dans les lofts et dans les espaces alternatifs où l'absence totale de distance entre performer et public a suscité des expérimentations importances, chez Jonas notamment. Joan Jonas effectuera cependant une réelle rupture à partir de 1972[334] et de son usage de la vidéo, quand le moniteur devient l'instrument de médiation entre l'artiste et le spectateur. La relation au public et à l'espace se modifie totalement. Nous reviendrons sur cette

332 *Oad Lau*, performance dont fut tiré un film, *Wind,* ensuite repris au St. Peter's Gymnasium de New York en 1968 dans le cadre des « Choreoconcerts Experimental Workshops ». *Joan Jonas, Scripts and Descriptions, 1968 – 1982*, edité by Douglas Crimp, University Art Museum, University of California Berkeley, 1983, p. 13.

333 *Mirror Piece I* fut notamment réalisé dans le loft de Gilles Larraine au 66 Grand Street dans le cadre de la manifestation « 10 Downtown » de 1969. *Joan Jonas, Scripts and Descriptions, 1968 – 1982*, edité by Douglas Crimp, University Art Museum, University of California Berkeley, 1983, p. 14-15.

334 Les premières réalisations vidéo de Joan Jonas, *Organic Honey's Vertical Roll* et *Organic Honey's Vertical Roll* datent de 1972. Pour plus de détails, voir *Joan Jonas, Scripts and Descriptions, 1968 – 1982*, edité by Douglas Crimp, University Art Museum, University of California Berkeley, 1983, p. 44-59.

modification qui apparaît principalement à partir des années 1974 - 1976 et qui eut des répercussions majeures dans l'évolution des espaces alternatifs.

Parmi les performances de Joan Jonas comparables à celles de Trisha Brown, l'une d'elles reste marquante : *Delay delay*[335], en 1972. Le script écrit par l'artiste est particulièrement explicite : il décrit une situation scindée en deux espaces, celui de la performance et celui de l'observation. La performance a lieu dans la rue, dans une zone relativement délimitée, dans des espaces en friche, avec des vues dégagées, alors que les spectateurs sont rassemblées sur le toit d'un immeuble, ce qui leur permet d'avoir une vision globale du déroulement de la performance dans l'espace. Les rues et le quartier se transforment en véritable scène pour la performance. Cette dissociation entre l'espace de la performance et l'espace d'observation intervient dans une des dernières performances de Joan Jonas en extérieur, avant qu'elle ne se concentre sur la vidéo qui permettra d'ailleurs d'opérer une séparation analogue. L'écran et la captation vidéo feront séparation entre artiste et spectateurs.

L'artiste explique d'ailleurs à quel point l'étrange délabrement esthétique des lieux l'attire, comme un support stimulant et propice au mouvement. L'usage de l'espace décrit par Joan Jonas témoigne d'un script principalement basé sur la délimitation de l'espace et la dépendance d'un mouvement et d'un lieu. Cette interdépendance de la performance aux lieux a été particulièrement développée dans les performances de Bruce Nauman ou Vito Acconci également. Si la danse et l'architecture ont entretenu des rapports étroits, les développements de la performance à la fin des années 1960 relève d'un même mouvement. Bruce Nauman évoque ainsi la convergence de ses travaux sur le corps et sur la sculpture de l'espace :

335De cette performance fut tiré un film 16mm d'une durée de 20min et réalisé par Robert Fiore. Quelques précisions ont été publiées dans *Avalanche Magazine* : « [it] involves ideas from outdoor performances, '72-73, eg. sound delay (clapping). Location: empty lots and piers on Manhattan's Lower West Side. Two lenses, telephoto and wide angle; different camera angles to fit different city landscapes...intercut in non-narrative sequence. Telephoto lens compresses distant space, flattens it. Wide angle lens tunnels space, distorting and compressing the edges. Sync sound and sound over used … Same sound over different images to relate different spaces...montage method of editing. Psychological mood of spaces: frustration and anger to joy – clapping and yelling and singing. » *Avalanche Magazine,* n°7, Hiver/Printemps 1973, p. 5. Voir également la description dans Joan Jonas, *Scripts and Descriptions, 1968 – 1982*, edited by Douglas Crimp, University Art Museum, University of California Berkeley, 1983. p 34.

« The performance space : The spectators view the performance from the roof of a five-story loft building facing west, located at 319 Greenwich Street in lower Manhattan. The performing area is a ten-block grid of city Streets bounding vacant lots and leveled buildings. Beyond these lots are the elevated West Side Highway, the docks and the piers along the Hudson River, and the factories of the New Jersey skyline across the river. Directly in front of the spectators at the back of the performance area is the Eric Lackawanna Pier building painted with the large numbers 20 and 21. These indicate the old pier numbers.

Large sheets of plywood on which numbers have been painted are placed at various points in the space. These correspond to the number of paces from the building where the spectators stand to the performance point thus indicated.

The performance begins with thirteen performers, dressed in white and wearing orange headbands, dispersed on the perimeters of the space. Several begin clapping blocks of wood together, at random, one after another ».

« L'espace de la performance : les spectateurs observent la performance depuis le toit d'un immeuble de cinq étages orienté vers l'Ouest, situé au 319 de la rue Greenwich au Sud de Manhattan. La zone de la performance est une grille de dix blocks faite de rues encadrant des terrains vagues et des immeubles rasés. Derrière ces terrains se situent l'autoroute surélevée du côté Ouest, les quais et les embarcadères le long de l'Hudson River, ainsi que les usines du New Jersey, panorama urbain de l'autre côté du fleuve. Directement en face des spectateurs, en arrière plan de la zone de performance, se situe le bâtiment Eric Lackawanna sur les quais, peint avec les grands numéros 20 et 21. Ceux-ci indiquent les anciens numéros d'embarcadères.

De grands panneaux en aggloméré sur lesquels ont été peints des chiffres sont disposés en différents points de l'espace. Ceux-ci correspondent au nombre de pas entre l'immeuble où se situent les spectateurs et l'endroit ainsi indiqué.

La performance commence avec treize *performers* habillés en blanc et portant des bandeaux à cheveux orange dispersés dans l'espace. Plusieurs, les uns après les autres, commencent alors à frapper des morceaux de bois les uns contre les autres, au hasard ».

> Même l'année dernière [1970], il était assez clair que ce que je faisais était soit des performances, ou bien des activités enregistrées, soit des éléments de sculpture – et c'est seulement récemment que j'ai réussi à rassembler ces deux pôles, à les faire se rencontrer. [...] La première fois, c'était vraiment avec le « corridor », la pièce avec les deux murs qui était à l'origine dans mon atelier pour réaliser une vidéo où je marchais d'un bout à l'autre du corridor d'une façon stylisée, pendant une heure. Au Whitney, lors de l'exposition Anti-illusion, j'ai présenté le corridor, cet élément du décor, comme une œuvre, intitulée Performance Corridor. Cela faisait 20 inches de large et 20 pieds de long, et beaucoup de choses étranges pouvaient donc arriver à ceux qui marchaient à l'intérieur... comme s'ils marchaient d'un un couloir d'immeuble très étroit.[336]

C'est ainsi l'expérience du corps dans l'espace, celui de l'artiste, comme celui du spectateur qui guide une grande partie des pratiques au début des années 1970. Cette expérience du corps dans l'espace est largement développée dans les écrits et entretiens de Vito Acconci qui accordent une place essentielle à cette question. A l'automne 1972, le magazine *Avalanche* consacre un numéro entier à l'artiste qui avait déjà fait l'objet de plusieurs articles et entretiens dans les numéros précédents. L'introduction de ce numéro spécial présente une expression qui décrit à la fois parfaitement les travaux de Vito Acconci mais plus généralement le fil conducteur qui guide de nombreuses pratiques au début des années 1970 : « Introduction : Notes sur l'Interprétation de l'Espace ». Le texte de l'introduction consiste en une série de paragraphes correspondant soit à des activités détaillés soit à une théorisation des mouvements et des actions en termes génériques, juxtaposés, combinés, structurés sous une forme de script appelé à être développé, augmenté et précisé.

> Raisons de se déplacer : je peux bouger pour avoir quelque chose à portée de main – je peux avoir quelque chose à l'esprit qui me pousse à bouger. Je peux me déplacer afin d'échapper à quelque chose – je dois peut-être m'échapper de quelque part pour pouvoir partir. (Bouger – s'en aller – aller vers – se déplacer dans – avancer le long de – avancer par dessus – avancer pour – s'en retourner – avancer au travers – je peux bouger mes mains lorsque je dis ces mots.) [337]

Une telle liste pourrait former une partition de danse et représente ici les potentialités du mouvement, ou plus précisément les potentialités de construction de l'espace autour de soi, par son corps. Le corps est le « point de départ » de tout édifice, de toute situation, celui qui peut interpréter l'espace par le mouvement. Or les mouvements et déplacements des *performers*, tout comme l'appréhension générale de la performance sont largement redevables à une influence que Joan Jonas reconnaît d'ailleurs comme essentielle : le Judson Church

---

336 « Even last year [1970] it seemed pretty clear that some of the things I did were either performance or recorded performance activities, and others were sculptural – and it is only recently that I have been able to make the two cross or meet in some way. (…) The first one was really the corridor, the piece with two walls that was originally a prop in my studio for a videotape in which I walked up and down the corridor in a stylized way for an hour. At the Whitney *Anti-illusion* show I presented the prop as a piece, called *Performance Corridor*. It was twenty inches wide and twenty feet long, so a lot of strange things happened to anybody who walked into it … just like walking in a very narrow hallway ». Entretien de Bruce Nauman avec Willoughby Sharp, *Avalanche Magazine* Hiver 1971. p. 28.

337 « Reasons to move: I can go in order to have something at hand – I can have something in mind in order to go. I can go in order to escape something – I might have to escape something in order to go. (Moving – moving off – moving toward – moving into – moving by – moving over – moving for – moving against – moving through – I can move my hands as I say the words.) ». « Introduction: Notes on Performing a Space », *Avalanche Magazine*, Automne 1972, p. 2.

Dance Theater. Il nous est impossible de comprendre l'importance de la danse et des pratiques assimilées ou dépendantes, dans les espaces alternatifs et alentour, sans aborder l'héritage de la Judson Church. Les danseurs issus de ce groupe formèrent Grand Union qui répéta régulièrement au 112 Greene Street mais aussi au 10 Bleecker et constitua une des mailles du réseau alternatif. La part de la danse a été fondamentale pour la pratique des sculpteurs comme Richard Nonas, Jene Highstein ou Gordon Matta-Clark. L'articulation des préoccupations du corps et des matériaux s'est faite dans un climat d'influences réciproques où les anciens danseurs de la Judson avaient un rôle prépondérant. Qu'a pu apporter la Judson et dans quelle mesure pourrait-on dire que la Judson est la source fondamentale de la majorité des pratiques dans les espaces alternatifs ? Afin de poursuivre une exploration de l'esthétique développée au coeur de la première génération des espaces alternatifs, il est nécessaire de nous arrêter sur cet héritage de la Judson qui a très souvent servi de socle, que ce soit au développement de relations étroites entre danse et sculpture, ou à la croissance des performances au cours des années 1970.

Comment la Judson a tout inventé

Située sur Washington Square Park, l'église de la Judson avait commencé dès 1956 à présenter des œuvres de Rauschenberg, Jim Dine, Allan Kaprow. Plusieurs happenings prirent possession des lieux dans cette « very groovy Church » comme la qualifie Al Carmines[338], révérend qui fut l'initiateur de l'activisme social et culturel des années 1960 à la Judson. Arrivé en 1961, Al Carmines devient assistant du pasteur en place, travaille aux services réguliers et encore relativement formalisés, mais déploie surtout un formidable travail social auprès des drogués du quartier, en faveur des travailleurs, et va également présider le comité des « Village Independent Democrats ». Après sa nomination comme révérend de l'église, Al Carmines va entamer une série de programmes comme le Judson Poets Theatre, créer des ateliers de réflexion politique, sociale et surtout, à partir de 1962, accueillir les danseurs issus du cours de Robert Dunn au Studio Cunningham. Les deux premières représentations ne le charment par particulièrement, jusqu'à ce que la troisième suscite son enthousiasme en révélant également des liens qui lui paraissent fondamentaux entre le mouvement dansé et la foi religieuse. Le silence et l'abstraction des corps en mouvement sont pour lui un vecteur de la foi. Pourtant, Al Carmines se gardera bien de développer cette analogie en laissant le champ totalement libre aux danseurs dont les représentations ont désormais lieu au cœur de l'église, dans le « sanctuaire ». Le samedi soir, les danseurs présentaient leurs travaux et l'église devait être prête pour la messe le dimanche matin. L'église fournissait le cadre d'une communauté de travail. « L'église Judson était une façon de travailler »[339]

Les danseurs s'étaient pour la plupart rencontrés dans l'atelier chorégraphique de Robert Dunn, compositeur qui s'était vu confier des cours par Merce Cunningham, sur les conseils de John Cage. Dans l'immeuble du Living Theater, pendant deux ans, de 1960 à 1962, un petit groupe de danseurs développa ce qui

338 Entretien de Sally Banes avec Wendy Perron, The Benington College Project 1983, vidéo, New York Public Library for the Performing Arts.

339« The Judson Church was a way of working ». Deborah Hay, dans un entretien avec Sally Banes, The Benington College Project 1983, vidéo, New York Public Library for the Performing Arts.

allait être le germe de la danse post-moderne. Tous n'étaient d'ailleurs pas danseurs de formation et la collaboration de musiciens, danseurs, compositeurs fit justement tout l'intérêt de leurs expérimentations. Robert Dunn lui-même était compositeur, élève de John Cage. Il avait suivi les cours de Cage (« Composition of Experimental Music ») à la New School for Social Research entre 1956 et 1960. Les enseignements de Cage, véhiculés et catalysés par Dunn, se retrouvent ensuite dans l'élaboration des chorégraphies à la Judson. Dick Higgins, dont les happenings sont en partie redevables au cours dispensé par Cage, dira que le cours leur donnait le sentiment que « tout va [anything goes] » [340]. Robert Dunn, certes d'abord compositeur avait déjà pratiqué la danse auparavant. Au conservatoire de musique de Boston, il étudia la danse et finit également par enseigner les percussions pour les danseurs. Sa femme, Judith Dunn, danseuse chez Cunningham contribua aussi à l'atelier, et les méthodes d'enseignement étaient bien proches des répétitions et collaborations que l'on verra quelques années plus tard dans les espaces alternatifs : présentation, discussion, critique collective. Pianiste pour Martha Graham et Merce Cunningham, Robert Dunn avait su observer et prendre conscience en profondeur des techniques de Cunningham, de sa conception du mouvement dansé, tout en y apportant son point de vue de compositeur. L'hybridation ne pouvait être que fructueuse.

La musique utilisée dans l'atelier de Robert Dunn n'était plus celle de Scriabine, Schönberg ou Copland mais plutôt celle de Cage, Boulez, Stockhausen. Ajoutons à cela l'influence de Philip Corner, musicien proche des danseurs de la Judson, de Cage et du groupe gravitant autour du studio Cunningham. Féru de culture asiatique et de calligraphie, Corner avait étudié la composition musicale à Paris avec Messiaen. Cependant, le recours à la musique ne correspondait pas à un usage synchronique du son et du mouvement. Par exemple, si Dunn faisait écouter un morceau de Satie, les étudiants devaient tenter, à partir d'une structure contrainte, d'improviser une danse modelée sur le morceau de Satie, sans pour autant le suivre. La musique opérait comme un modèle structurel, et le détachement entre danse et musique était déjà un élément fondamental de la danse de Cunningham. Ce rapport entre les arts mérite d'être souligné. En détachant la danse de sa dépendance à la musique et en faisant de la musique un modèle, une *méthode*, ce qui est en jeu c'est l'acquisition d'une forme propre à la danse et la mise en valeur de ses éléments singuliers. Ce schéma de l'articulation entre danse et musique sera le même qui opérera entre danse et sculpture autour d'une méthode de déploiement du mouvement ou du matériau.

Un des points de départ des enseignements de Robert Dunn fut le hasard et l'usage de processus aléatoires. « Le hasard est une forme de chorégraphie, une forme de notation » [341] : le hasard théorisé par Cage est à la base du mouvement mais aussi de sa transcription. Le rapport entre une certaine écriture du hasard et un hasard des mouvements sera essentiel par la suite, et nous y reviendrons plus longuement dans la dernière partie. C'est donc une première classe qui s'ouvre à l'automne 1960, avec cinq danseurs[342] : Paulus Berenson, Marni Mahaffay, Simone Forti − alors épouse de Robert Morris − Steve Paxton et Yvonne Rainer. Mahaffay développa un travail, très inspiré de Cage, autour de l'alternance entre immobilité et mouvement ; Steve Paxton

340 cf Sally Banes, *Democracy's body: Judson Dance Theater, 1962 – 1964*, Duke University Press, 1993. p. 1.

341 « Chance is a form of choreography, of form notation ». Sally Banes, *Democracy's body: Judson Dance Theater, 1962 – 1964*, Duke University Press, 1993 p. 7.

s'intéressait à la répétition sans fin, au mouvement de la course ; Simone Forti joua également de la course, en cercle et en duo, parfois brutalement interrompue, puis relancée ; Yvonne Rainer prenait des poses de méditation zen comme point de départ pour littéralement dessiner des formes avec son corps sur le sol. Notons que la situation même de l'atelier, dans l'immeuble du Living Theater, incitait les étudiants à suivre des inspirations multiples. Paxton rapporte l'épanouissement de sa conscience politique au fur et à mesure des réunions au Living Theater, son engouement pour la poésie d'un Jackson MacLow par exemple. De même, Simone Forti apportait avec elle l'influence de ses quatre années de travail auprès d'Ann Halprin dans son studio en plein air aux alentours de San Francisco. Arrivée à New York en 1959 avec Robert Morris, elle travaillait parfois avec Robert Whitman pour des pièces de théâtre ou des happenings, et s'intéressait au groupe japonais Gutaï. Leurs expériences utilisant de matériaux issus des Beaux-Arts traditionnels l'attirèrent vers des performances à la frontière entre danse et happening.

A la fin de chaque année, les danseurs du groupe présentaient souvent leurs expérimentations et en 1961 ce fut le loft de Yoko Ono qui ouvrit ses portes pour une série de performances de danse au milieu des installations de Robert Morris, parmi d'autres. A l'automne 1961, Trisha Brown − qui avait déjà fréquenté Forti et Rainer un été chez Ann Halprin −, Ruth Emerson, Alex et Deborah Hay, Elaine Summers et David Gordon (parmi d'autres) se joignirent au groupe au sein du cours de Robert Dunn. Le studio était toujours ouvert aux amis et aux visiteurs venus observer les danseurs. Rauschenberg et Robert Morris étaient souvent parmi eux. Ce fut ensuite à la fin du printemps 1962 que le petit groupe, soudé par ces mois de travail en collaboration et d'échanges expérimentaux, se mit à chercher un lieu pour présenter ses réalisations au public. Steve Paxton contacta Al Carmines pour une audition, peu talentueuse selon les dires des danseurs[343]. Il leur proposa alors le gymnase de l'église avant que les membres de l'église aient approuvé la tenue des performances dans le « sanctuaire ». Robert Dunn suggéra d'intituler l'événement : « un concert de danse », en référence aux structures musicales et surtout à l'absence de scénario et de narration pour chaque pièce dansée. Le 6 juillet 1962 eut donc lieu le premier « concert » des danseurs réunis à la Judson Church. La critique est plutôt enthousiaste sur ces expérimentations éloignées de toute convention. L'impact des happenings est clairement évoqué, tout comme le manque d'élan et de détachement vis-à-vis de ces influences. Les 3ème et 4ème « concerts » témoignent cependant d'une aisance plus accomplie, trahissant moins les méthodes d'apprentissage de Robert Dunn et les rigidités que peuvent comporter certaines méthodes de travail collectif. Le communiqué de presse présente brièvement l'enjeu de ces concerts :

> Ces deux concerts font partie d'une série entamée le 6 juillet 1962 à l'église Judson et poursuivie à Woodstock dans l'état de New York au mois d'août et dont le but est de présenter les travaux de danseurs, de compositeurs et de plusieurs non-danseurs travaillant cependant autour de la danse. Les méthodes de composition des oeuvres de cette série vont des méthodes traditionnelles qui pré-déterminent tous les éléments d'une oeuvre à celles qui établissent un environnement, une situation, ou un ensemble d'instructions dirigeant un ou plusieurs aspects d'une oeuvre –

342 Pour une étude approfondie de la formation des danseurs de la Judson et de l'évolution du groupe, voir Sally Banes, *Democracy's body: Judson Dance Theater, 1962 – 1964*, Duke University Press, 1993

343 Sally Banes, *Democracy's body: Judson Dance Theater, 1962 – 1964*, Duke University Press, 1993 p. 35.

autorisant ainsi une manifestation plus flagrante des détails et de la continuité d'une façon spontanée ou indéterminée.[344]

Au fur et à mesure des concerts, une première génération de danseurs de la Judson semble s'installer, de 1962 à 1964. Une seconde génération, dont Meredith Monk est sans doute une des représentantes les plus importantes, verra le jour peu après. Dans cette première génération, quelques personnalités ont émergé et su développer leur esthétique propre, s'éloignant des apprentissages de Robert Dunn tout en y gardant un attachement certain. Il serait difficile de définir une esthétique propre à la Judson, si ce n'est l'esprit de collaboration et l'importance du processus collectif de création. Pourtant, les directions prises par les artistes du groupe viendront nourrir les pratiques des espaces alternatifs comme si la Judson, comme mouvement uni, avait pu engendrer un ensemble d'esthétiques et de pratiques interdépendantes. Ici repose une question importante : malgré l'absence d'une réelle esthétique commune et la diversité des pratiques au sein de la Judson, dans quelle mesure pouvons-nous parler d'un corpus unitaire où chaque développement, chaque personnalité, serait étroitement lié et dépendante des autres ? En quoi cette vision des esthétiques complémentaires a-t-elle été une des sources de l'émergence des espaces alternatifs ? On pourrait aisément se rattacher aux termes « pluraliste », « post-moderne » fréquemment invoqués, mais leurs définitions restent ici peu satisfaisantes.

Si l'on reprend les typologies dessinées par Sally Banes dans ses études sur la Judson, il existerait donc plusieurs voies prises par les danseurs.

Le travail dialectique d'Yvonne Rainer qui mêle des mouvements ordinaires ou grotesques avec des techniques de danse traditionnelles, poussant vers leurs limites les opérations et les coordinations des parties du corps, et testant les extrêmes de la liberté et du contrôle dans le processus chorégraphique ; les fusions de la nature et de la culture chez Steve Paxton, le cadre qu'il pose autour d'actions banales comme celles de manger ou de marcher pour les rendre dignes d'être remarquées et observées, son aplanissement du temps ; les danses répétitives de Robert Morris, usant d'accessoires pour concentrer l'attention à la fois du performer et du public et ses références à d'autres oeuvres dans son travail, créant un contexte historique pour une mise en abyme de l'oeuvre ; le style détendu des performances de Lucinda Childs, d'abord ancrées dans la manipulation d'objets et ensuite dans des structures de mouvement pur ; les improvisions et les mouvements prêts à s'envoler de Trisha Brown. Cette partie analytique, réductionniste, du mouvement de la danse post-moderne constituait un des aspects de la Judson. Un second aspect était plus théâtral, souvent teinté d'humour, d'un style baroque – dans le travail, par exemple, de David Gordon, Fred Herko et Arlene Rothlein. Un troisième aspect consistait en un travail multimédia représenté par les *Fantastic Gardens* d'Elaine Summers, et plus tard du *Last Point* de Judith Dunn. Les oeuvres se sont développées autour de

344 "These two concerts are in the series initiated at the Church 6 July 1962, and continued at Woostock, N.Y., in August, with the aim of periodically presenting the work of dancers, composers, and various non-dancers working with ideas related to dance. The methods of composition of the works in this series range from the traditional ones which predetermine all elements of a piece to those which establish a situation, environment, or basic set of instructions governing one or more aspects of a work - thus allowing details and continuity to become manifest in a spontaneneous or indeterminate manner". Communiqué de presse, Archives de la Judson, The Fales Library & Special Collections, bibliothèque de New York University.

ces trois lignes directrices à la fin des années 1960 et pendant les années 1970, mais c'est surtout la partie analytique et réductionniste du travail de la Judson qui proposa et testa les théories pour un art de la danse.[345]

Ces personnalités et ces pratiques résumées par Sally Banes recoupent ce que nous observons à partir de la fin des années 1960 dans les espaces alternatifs : l'omniprésence du banal, de l'ordinaire et de la vie quotidienne ; un travail analogue du corps et de la matière ; une tendance à matérialiser le vide et à défier la pesanteur par des performances, des sculptures, des œuvres habitant l'espace ; une théâtralité baroque s'opposant aux pratiques d'apparence minimalistes ; un usage croissant du multimédia, mêlant film, danse, sculpture et performance. La Judson a été un modèle à la fois esthétique et structurel. Le lieu même, à l'identité forte, a probablement exercé une réelle influence sur l'évolution des danseurs, notamment durant le maintien d'un atelier régulier dans l'église. Intermédiaire fondamental entre la génération des Kaprow, Dine, Oldenburg et celle de la fin des années 1960 et des années 1970 (Joan Jonas, Laurie Anderson, Gordon Matta-Clark, etc.), la Judson a reçu une multitude d'influences assimilées, comme digérées, et transformées en partie grâce aux propriétés mêmes de la danse, vecteur approprié entre disciplines. Ajoutons le rôle essentiel de figures comme celles de Carolee Schneemann ou Robert Morris, très proches de la Judson. Carolee Schneemann, si son œuvre n'a pas toujours reçu la critique ou la reconnaissance appropriée, a été un véritable lien entre réseaux et entre générations. Partie prenante, mais toujours avec une légère distance, elle a su dégager les éléments fondamentaux de chaque groupe, y butiner ce qu'elle transmettait ensuite. Son rôle de passeur est loin d'être négligeable. L'approche de la danse et des happenings chez Schneemann a permis la lente fusion entre ces deux héritages. Le caractère environnemental des happenings, la part essentielle du contexte, lui semblaient être des éléments essentiels qu'elle aurait souhaité voir plus développés chez les danseurs de la Judson.

Carolee Schneemann avait participé à la boutique d'Oldenburg, par l'intermédiaire de son compagnon, le compositeur James Tanney. Elle gravitait alors autour de ce qu'elle appella ce « noeud de musiciens [nexus of musicians] » dont faisait partie Philip Corner, qui l'introduisit aux danseurs de la Judson. Elle resta cependant très proche des partisans du happening : « Je me sentais plus proche d'eux. Ils étaient plus désordonnés, nous avions plus de matériaux, c'était plus dense, plus riche. C'était plus physique ».[346] La croissance du minimalisme laissa Scheemann relativement indifférente et ses performances, ses sculptures, ses installations et

345 "Yvonne Rainer's dialectical work, mixing ordinary or grotesque movement with traditional dance techniques, pushing the body's operations and coordination to the limits, and testing extremes of freedom and control in the choreographic process; Steve Paxton's fusions of nature and culture, his framing of mundane actions like eating or walking as noteworthy for attention and perception, his flattening of time; Robert Morris's task dances using objects to focus the attention of both performer and audience and his references within the works to other artworks, creating an historical context for the work in the work; Lucinda Child's cool performance style, rooted first in handling of objects and later in pure movement structures; Trisha Brown's improvisations and flyaway movements. This analytic, reductive wing of the postmodern dance movement was one aspect of Judson. A second aspect was the theatrical, often humorous, baroque style – in the work, for example, of David Gordon, Fred Herko, and Arlene Rothlein. A third aspect was the multimedia work exemplified in Elaine Summers's *Fantastic Gardens* and, later, Judith Dunn's *Last Point.* Work developed along three of these lines in the later 1960's and 1970s, but it was the analytic, reductive side of the Judson work that proposed and tested theories of dance as art". Sally Banes, *Democracy's body: Judson Dance Theater, 1962 – 1964*, Duke University Press, 1993, p. xviii.

346 « I related more to them. There were messier, we had more materials, it was richer. It was more physical ». Entretien avec l'auteur, 27 février 2009, New York, NY.

peintures gardèrent ce caractère riche, physique et désordonné qu'elle appréciait particulièrement dans les happenings.

Parfois critique de la Judson, Carolee Schneemann reconnaît aujourd'hui combien la danse pratiquée par le groupe a pu apporter pour une reconnaissance des artistes femmes dans la communauté. Pourtant, jusqu'au milieu des années 1970 existait une réelle dichotomie entre les hommes, sculpteurs, et les femmes, danseuses. Le rapport instauré entre homme et femme au sein de la Judson a été un précurseur de l'explosion de pratiques féministes dans la performance. Carolee Schneemann qualifie ainsi la Judson de « proto-feministe » car, pour une fois, un groupe tendait à rompre avec les « traditions de beauté et de grâce ». Elle décrit les danseuses comme : « un groupe de jeunes femmes qui n'avait pas de précédent dans notre culture ». « Nous étions très rigoureuses, nous avions adopté de nouveau principes quant à l'espace, au corps et au temps ». Même si les revendications féministes ne se font pas directement à la Judson, le contexte va tendre à favoriser des développements entamés au sein de la Judson, puis de Grand Union.

L'installation des danseurs de Grand Union, fondée en 1970, dans les espaces alternatifs fraichement ouverts vint renouveler les pratiques de l'atelier de la Judson. Le travail de collaboration avec les sculpteurs et une plus jeune génération de *performers* allait constituer le contexte d'émergence de ces pratiques artistiques que nous tentons de définir. Parmi les danseurs de la Judson, certains défendirent très tôt une inspiration plus importante tirée du contexte et de l'environnement, notamment de l'environnement urbain. Les évolutions de Grand Union correspondent à une plongée dans cette exploration de l'environnement, d'une manière certes non littérale, mais extrêmement inspirée.

Lucinda Childs avait par exemple réalisé la fameuse *Street Dance* en 1965. Alors très impliquée dans les expériences de la Judson, Lucinda Childs proposait une danse repoussant les limites du processus chorégraphiques. Depuis le loft de Rauschenberg, les spectateurs observaient un fragment du quartier où étaient disséminés quelques danseurs s'intégrant dans les lieux et jouant des anfractuosités, des objets, des vitrines et des activités du territoire observé. Alors que les spectateurs scrutaient la rue depuis la fenêtre, une bande-son diffusée dans le loft venait décrire l'espace concerné :

> A côté du magasin d'antiquités, il y a un escalier masqué par une grille. Les samedis, l'escalier est fermé par un cadenas attaché au centre de la grille ; à la droite de la grille, au 816 Broadway, il y a une brocante. Une enseigne blanche porte les chiffres 8, 1, 6 inscrits en noir[347].

Nous retrouvons ici ce qui définissait les performances de Joan Jonas (*Delay Delay*) et de Trisha Brown (*Roof Piece*) : la délimitation d'un territoire, dans l'espace urbain, par le mouvement et la dispersion des danseurs. La description orale ne faisait que renforcer le jeu entre espace clos et espace ouvert. Le caractère clos, délimité, de

347 Pour plus de détails sur la performance, voir Sally Banes, *Terpsichore en baskets – Post-modern dance*, Editions Chiron – Centre national de la danse, Paris, 2002, p. 193-195.

l'espace référencé était justement celui dont nous parlions dans la première partie : l'espace subjectif fait de trames homogènes et de coutures personnelles. Downtown Manhattan offre cette possibilité : des îlots, des terrains variés, disparates, qui permettent d'y projeter un imaginaire et par là des réalisations ancrées dans un espace en apparence ouvert mais dont les limites subjectives font justement la subtilité des œuvres.

La Judson Church et plus particulièrement le Judson Dance Theater a fonctionné comme un catalyseur de l'avant-garde de la fin des années 1960, une sorte de « transformateur » rassemblant différentes générations et mouvements, créant de nouvelles ramifications dans un réseau préexistant. La Judson a en effet servi de lieu d'expérimentation, de « maturation » pour certaines personnalités qui ont ensuite eu un rôle essentiel dans la scène alternative new-yorkaise. Citée très régulièrement par des artistes comme Vito Acconci, Joan Jonas, ou encore Laurie Anderson, la Judson eut une grande influence sur les générations suivantes tant du point de vue du développement de nouvelles pratiques que du point de vue institutionnel. Des espaces comme 112 Greene Street ou The Kitchen furent en partie fondés sur le modèle de la Judson, l'aspect religieux en moins.

La décennie 1960 - 1970 avait été riche en expérimentations, et les happenings de Dine, Kaprow ou Oldenburg résonnaient toujours dans les lofts de Downtown. Pourtant, les happenings et la génération Fluxus opéraient dans une sphère différente de celle des espaces alternatifs. Certains artistes comme Vito Acconci refusaient même l'héritage Fluxus, y voyant un ludisme renonçant à toute profondeur esthétique ou toute radicalité subversive. Il est cependant évident que la part de Fluxus et des happenings reste non négligeable, même comme contre-modèle. Des artistes comme Rauschenberg ou Carolee Schneemann attestent justement des liens entres groupes, sphères et générations. Les danseurs de la Judson sont sans doute les passeurs et les catalyseurs les plus importants. A la marge entre générations et disciplines ils ont été les acteurs essentiels de l'évolution de nouvelles formes de performances, de nouveaux modèles de l'art vivant.

Si la part de la performance dans les pratiques artistiques des espaces alternatifs entre 1969 et 1976 n'est pas toujours aisément discernable compte tenu des échanges entre disciplines, il est malgré tout possible d'observer une évolution notable, une part croissante des activités, actions, manifestations éphémères assimilables à la performance. Quelles pratiques regrouper sous le terme même de performance ? Comment les définir ? Il va s'agir d'analyser les différentes formes de la performance et de dégager des filiations, s'il y en a, de comprendre l'interaction des pratiques et du contexte, et de mettre en valeur le rôle de quelques figures tutélaires, souvent liées aux danseurs de la Judson, mais pas toujours.

III. L'ART COMME EXPERIENCE ET LES VARIATIONS DE LA PERFORMANCE

Dans un entretien récent, Vito Acconci réitérait la nécessité pour lui de désigner, classer, qualifier, les systèmes et les pratiques artistiques[348]. Dès son passage de la page à la rue, lors des premiers « Street Works »

348 Voir entretien Acconci. Citer.

en 1969, l'artiste va tenter de définir ses actions, de les singulariser. Un regard rétrospectif sur l'évolution de ces actions le conduira à distinguer les « activités » des « performances », en reprenant la dichotomie développée par Michael Kirby. Selon Kirby, les activités se dérouleraient sans public, alors que les performances nécessitent des spectateurs pour être qualifiées comme telles. Pourtant, dans un contexte comme celui des espaces alternatifs, la notion de spectateur et de public reste relativement floue. Il a certes existé des manifestations, nombreuses, invitant un large public, pour un soir ou plusieurs soirées. Cependant, combien de « performances » ont pu avoir lieu sans que le public y soit convié, mais avec des spectateurs, artistes, résidents, voisins ? Dans quelle mesure ces catégories peuvent-elles s'appliquer à ce contexte ?

Activités et performances

Si les « activités » peuvent se dérouler sans public, ce n'est pas ce qui les définit en premier. L'absence de public émane du caractère des premières « activités » qui se sont déroulées dans les espaces alternatifs : le geste réalisé n'est destiné qu'à l'artiste ou ne se fait que dans un but auto-référencé. Aucune interaction ne s'intègre dans le script. Ces activités sont en général étroitement liées à une pratique documentaire, à un souvenir du geste : texte, photographie, schéma, dessin. Parmi les réalisations que nous pouvons qualifier d'« activités » figurent d'abord celle de Vito Acconci à Gain Ground : *Room Piece*. Entre le 10 et le 25 janvier 1970, Acconci va remplir une partie des locaux de Gain Ground avec ses propres affaires issues de son appartement, comme si son territoire s'élargissait, gagnait du terrain. Activité régulière, tâche quotidienne, l'action se mêle à la vie courante de l'artiste. Cette indifférenciation entre l'activité et la vie privée est une caractéristique importante des « activités », récurrentes durant les premières années des espaces alternatifs. Prenons quelques exemples : Vito Acconci, Davi Det Hompson, Billy Apple et Roger Welsh. Tous ont en commun une pratique artistique encore peu définie au tout début des années 1970. Tous attestent cependant d'une pleine implication dans leur pratique, d'une fusion du biographique et du performatif et d'une attention toute particulière aux marques de la temporalités dans leurs réalisations.

Le récit de l'activité de Vito Acconci précise ainsi :

> Chaque week-end pendant la durée de l'exposition, le contenu d'une pièce de mon appartement est déménagé dans la galerie ; les affaires restent dans les cartons, il n'y a pas de tentative de re-localisation, la galerie fonctionne comme un entrepôt.
> Chaque week-end, l'espace de mon domicile s'agrandit alors : la galerie est utilisé comme un des points de mon espace de vie – mon appartement s'étend sur approximativement 80 blocks, depuis Christopher Street, au sud jusqu'à West 80th Street, au Nord.
> Les affaires entreposées à Gain Ground sont utilisées comme elles pourraient l'être dans mon appartement. A chaque fois que j'ai besoin de quelque chose qui est maintenant à Gain Ground, je vais uptown, au nord, pour le

chercher, je le rapporte downtown où je peux l'utiliser ; une fois que j'en ai terminé avec l'objet, je le rapporte dans son entrepôt, dans la galerie.[349]

L'intrusion des éléments personnels au sein de l'espace d'exposition importe moins que l'idée d'une extension virtuelle du domaine privé jusque dans l'espace d'exposition. Le cheminement, les allers et retours entre les deux lieux, forment le fondement de l'activité, mais est-ce le plus important ? Il y a là une question essentielle : quelle est la part du geste dans les activités ? De la documentation ? Comment dégager ce qui fait sens? Lorsque le 23 octobre 1971[350] Billy Apple va décaper le sol de l'espace qui porte son nom, carreau par carreau, entre midi et 18h, le résultat importe-t-il autant que le geste ?

En effet, 86 carrés de carrelages sur les 624 de la pièce ont été méticuleusement nettoyés pendant les six heures d'activité, décrivant sur le sol un rectangle plus clair que le reste de la pièce. L'activité s'ordonne autour d'un système constitué par deux éléments : une tâche et une forme. La répétition du geste pendant six heures trouve son écho dans la répétition des carrés de carrelage, uniformes. Par un geste simple, répété et maintenu pendant plusieurs heures, Billy Apple matérialise une certaine perception du temps sur le sol. Chaque carré de carrelage prend l'allure d'un étalon mesurant le temps écoulé. Si le résultat importe certes dans la forme se détachant du reste de la pièce, c'est parce qu'il porte en lui les étapes de réalisation, une mise en évidence du temps passé.

La même année, au mois d'octobre, Roger Welsh[351] réalise une très courte activité dont le caractère principal est analogue à celui de l'œuvre de Billy Apple : l'action laisse la trace d'une temporalité, d'une durée, dans l'espace d'exposition. Pendant trois minutes, Welsh va marcher sur toute la longueur de la pièce, après avoir encré ses pieds, en laissant derrière lui des traces de pas de plus en plus claires. L'encre diminue et les pas semblent flotter de plus en plus sur la surface. En avançant, il déchire en petits morceaux les pages d'un « yearbook » du lycée. Il quitte ensuite les lieux, sans regarder ce qu'il reste de son passage. L'intérêt de cette pièce provient justement du fait qu'elle semble se situer entre l'activité et la performance. La présence du public n'est pas indispensable mais apporte une autre dimension au geste : la théâtralité ; la trace de l'action apparaît toute aussi importante que l'action elle-même, et surtout, porte en elle les différentes étapes du processus. Welsh, conscient du caractère indéfini de sa réalisation parle de « process performance ». Reprenant un motif banal : la marche, le déplacement d'un point à un autre, Welsh transforme une tâche simple, une

---

349 « Each weekend of the show, the contents of one room of my apartment are moved to the gallery; the contents are left in boxes, there's no attempt at re-location, the gallery fonctions as storage.
Each weekend, then, my home-space is stretched : the gallery is used as one point in my living space - my apartment extends approximately eighties blocks, from Christopher Street, downtown to West 80th Street, uptown.
The items stored at Gain Ground are used as they would ordinarily be used inside my apartment. Whenever I need something that's now at Gain Ground, I go uptown to get it, bring it back downtown where I can use it; when I've finished with it, I return it to its gallery storage ». *Alternatives in Retrospect : An Historical Overview 1969 - 1975*. Exposition organisée par Jacki Apple. 9 mai - 16 juin 1981, au New Museum, New York, p. 19.

350 Billy Apple, *Floor Scrubbing*. Voir *Alternatives in Retrospect : An Historical Overview 1969 - 1975*. Exposition organisée par Jacki Apple. 9 mai - 16 juin 1981, au New Museum, New York, p. 27.

351 *Alternatives in Retrospect : An Historical Overview 1969 - 1975*. Exposition organisée par Jacki Apple. 9 mai - 16 juin 1981, au New Museum, New York, p. 30.

activité, en une forme de performance aux résonances multiples. De plus, cette pièce combine deux éléments principaux caractérisant les « activités » : les références au banal, à l'ordinaire, au quotidien, et l'intrusion de l'autobiographique. L'absence de public et l'importance de la documentation viennent compléter le repli de l'artiste sur lui-même, sur son territoire, sa mémoire, ses souvenirs.

Les activités développées durant les premières années des espaces alternatifs ne sont pas sans évoquer certaines « task dances » réalisées au sein de la Judson. On pense par exemple à quelques expérimentations de Steve Paxton notamment autour des activités du quotidien. L'habiter et les tâches quotidiennes, banales, sont d'un intérêt sans précédent chez des artistes férus de sociologie. Vito Acconci s'est particulièrement attardé sur l'influence qu'ont pu avoir des auteurs comme Erving Goffman ou Kurt Lewin sur ses pratiques. La lecture des *Cadres de l'expérience* et de *La mise en scène de la vie quotidienne* était relativement répandue et la sociologie, comme la littérature et la philosophie, ne sont plus uniquement des sources d'inspiration, mais deviennent les médiums de l'œuvre elle-même. L'impact d'une étude comme celle de Goffman tient d'un contexte particulièrement propice faisant converger les théories émises par le sociologue et les pratiques du happening déjà développées et théorisées. *The Presentation of Self in Everyday Life* est publié en 1959, puis suivra, deux ans plus tard, en 1961 : *Encounters : Two studies in the Sociology of Interaction*. La métaphore théâtrale utilisée par Goffman est un écho fantastique aux activités, performances et happenings développés par les artistes de l'époque. L'importance du contexte, des masques et d'une interaction symbolique sont des éléments que l'on retrouve dans les happenings de Kaprow, puis dans les activités de Vito Acconci qui, s'il renie partiellement l'influence des happenings, admet avec insistance le rôle des théories de Goffman dans sa réflexion. Outre les activités développées au sein des happenings, la structure même de ceux-ci, tels que théorisés par Michael Kirby est analogue aux descriptions de Goffman.

Quelques manifestations montrent une réelle persistance du happening, ou d'une esthétique du happening, au début des années 1970. Le terme est utilisé aux côtés de celui de « performance », pour des événements qui reprennent certes un certain héritage des pionniers tels Kaprow, mais un héritage transformé, modifié, usant de l'endurance et de la résistance du corps comme support.

« Interpréter le corps »[352] : les évolutions de la performance

Plusieurs performances semblent avoir pris à la lettre le terme même de *performance*, insistant sur la notion d'accomplissement du mot. Le 13 juin 1972, Jim Burton met en place une performance intitulée *Performer Isolation Event*. Jim Burton, Alan Flinkel, Larry Nelson et Roger Nelson s'installent au 112 Greene Street, dans quatre boîtes de la taille d'un cercueil pour y être enfermés pendant douze heures, de 9h à 21h. Allongés, les quatre *performers* ont les yeux bandés et portent des boules Quiès, les isolant totalement de l'espace alentour et du monde réel. Pendant ces douze heures, les artistes devaient faire des vocalises sur chacune des cinq voyelles, deux heures durant pour chacune. Les deux dernières heures devaient être une

352 Vito Acconci, *Avalanche Magazine*, Automne 1972

improvisation libre. Cependant, les *performers* ayant pour la plupart perdu la notion du temps par l'absence de toute perception sensorielle, ils se mirent à vocaliser en canon. La performance prenait des allures d'expérimentation sur le corps humain et sa perception des réalités.

Chris Burden réalisera également une performance au 112 Greene Street, *Back to You* (1974), où, enfermé dans un ascenseur muni d'une caméra, il se laissera planter quelques punaises dans le corps[353]. Là encore, la performance qu'il s'inflige est celle d'une résistance du corps, du choc et de l'endurance. Ce type de performance restera assez marginal dans les espaces alternatifs de la première génération et l'ensemble des performances se dirige plutôt vers un usage croissant de l'art vidéo, des performances vidéo, des performances-installations-vidéo. Si l'on compare deux séries de performances qui ont eu lieu à trois ans d'écart, il est possible d'observer comment les artistes ont su tirer les fils de la danse nouvelle, celle de la Judson, les poursuivre, les nouer au renouveau théâtral d'un Living Theatre, tout en y ajoutant des expérimentations littéraires bientôt essentielles dans la seconde moitié de la décennie.

La série de performances organisée par Caroline Goodden et Gordon Matta-Clark entre le 21 juin et le 1er juillet 1971 révèle une dépendance encore forte à la danse et au théâtre. La performance n'est pas encore une discipline à part entière, elle se développe dans les marges, marges de la danse post-moderne, marges du film expérimental et du théâtre. De très nombreux films sont projetés (de Walter Gutman, de Keith Sonnier et Robert Morris par exemple), Carmen Beuchat effectue plusieurs danses et la troupe Mabou Mines fait également partie de la programmation. La performance est représentation devant un public, dans le sens du verbe « to perform ». L'identité peine à naître. Pourtant, en 1974, la série montée par Liza Bear et Willoughby Sharp, éditeurs du magazine *Avalanche*, est radicalement différente. L'on discerne certes les mêmes fils : l'influence de la Judson, le théâtre, mais la vidéo a pris une place fondamentale et la performance a acquis une certaine autonomie. Entre le 12 et le 22 janvier 1974, c'est une scène élaborée qui envahit le 112 Greene Street, deux générations qui se croisent en partageant cette même idée de la performance comme discipline à part entière. L'ouverture de la série a lieu avec Joseph Beuys, présent la veille à la New School for Social Research. Pas de performance, mais une discussion sur la performance et sa définition. L'ouverture de la série par Joseph Beuys est particulièrement significative : la scène Downtown s'est considérablement élargie, a acquis une renommée importante. Ses pratiques tendent alors à se détacher d'un contexte urbain, social, particulier. 112 Greene Street n'est plus ce petit groupe de sculpteurs, danseurs, et architectes à la marge : sa renommée a su attirer les figures de la génération précédente et les expositions, performances, manifestations montrent un élargissement considérable du réseau.

Dennis Oppenheim y présente par exemple une pièce intitulée *Recall* le 17 janvier 1974. Performance enregistrée et diffusée : l'artiste ne se produit pas devant les spectateurs, qui n'observent qu'un moniteur diffusant l'image des lèvres de l'artiste, en gros plan, racontant son usage mnémonique de la térébenthine. Auprès du moniteur est disposé un grand bac rectangulaire rempli du même produit. L'artiste utilise la

353Cf NBP p. 278

térébenthine respirée en grandes quantités pour activer sa mémoire, ouvrir sa conscience et entamer ce qu'il désigne comme « une forme de monologue, comme un flux continu de divagations ». L'odeur lui rappelle ses années d'école, dans les années 1950. « Au lieu de délayer les pigments, j'absorbe le matériau dans mon système sensoriel et je délaye les épaisseurs de mémoire refoulée – je vois cela comme une fonction différente pour un matériau traditionnel. »[354] La référence aux Beaux-Arts est évidente, et la part d'autobiographie dans cette pièce est une constante que nous retrouvons dans bien des performances recourant à l'usage de la vidéo, notamment dans la lignée des monologues de Vito Acconci. Mais la référence à des médiums plus traditionnels ne s'arrête pas à l'usage de la térébenthine. La forme même de la pièce, l'absence de l'artiste et l'intérêt esthétique de la combinaison des éléments rapprochent cette « performance » tronquée d'une sculpture [355], d'une installation, là encore assez proche de ce qu'a pu développer Vito Acconci au même moment. Alan Moore, dans une critique parue dans *Artforum,* présente justement cette ambiguité :

> Dans la sculpture de Dennis Oppenheim *Recall*, une image de la bouche de l'artiste apparaît sur un moniteur vidéo recouvert d'aluminium et installé au bout d'un long réceptacle rempli d'huile. Oppenheim parle lentement et distinctement de ses années d'école en Californie, et l'émergence de son auto-désignation comme artiste. La bande vidéo possède le caractère d'une confession modelé sur les monologues de Vito Acconci. […] Puisque Recall a été présenté dans le cadre d'une série de vidéo-performances, Oppenheim semble demander que son œuvre soit considérée comme de l'art vidéo. Un problème central (et politique) dans la reconnaissance des travaux vidéo comme une forme d'art est l'accès à la diffusion publique et aux réseaux câblés, ce qui signifie que l'œuvre doit être reproductible. Ce qui est important finalement pour un art ainsi défini, c'est ce qui apparaît sur l'écran. Dans ce sens, l'esthétique de la vidéo d'Oppenheim révèle une dépendance envers les premières œuvres de Warhol, celles se rapportant à des plans fixes sur une seule image – la bouche de l'artiste – qui, unie avec son reflet dans le long bassin, se lit finalement presque comme une forme organique abstraite.
>
> L'esthétique sculpturale d'Oppenheim, en dépit de ses subtilités (le reflet littéral d'une image abstraite d'un esprit réfléchissant), font de *Recall* une tentative combinatoire. La bande vidéo – l'image monotone et la bande son presque inaudible – est subordonnée à l'ensemble sculptural. [356]

---

354 « Instead of thining down the pigment, I'm absorbing the material into my sensory system and thinning out layers of repressed memory - I see it as a different function of a traditional material ». « Dennis Oppenheim, *Recall* », *Avalanche newspaper* 1, mai 1974, p. 14.

355 Oppenheim parle lui-même d'un usage sculptural du moniteur vidéo : « I think it's a very logical use of video in a sculptural idiom. Most early tapes by sculptors didn't consciously involve the use of the monitor as part of the work. They focused on the content of the activity that was being relayed by the video image, but at times I have considered the monitor itself as part of a larger unit ». « Dennis Oppenheim, *Recall* », *Avalanche Newspaper* 1, Mai 1974, p. 14. De même, les dessins préparatoires à l'installation témoignent d'une approche sculpturale de la pièce.

356 « In Dennis Oppenheim's sculpture *Recall*, an image of the artist's mouth appears on an aluminium-bound video monitor at the end of a long oil-filled pan. Oppenheim speaks slowly and disjointedly of his school days in California, and the emergence of his self-definition as an artist. The tape has a confessional aspect modeled on Vito Acconci's monologues. [...]. Since *Recall* was presented as part of a series of video performances, Oppenheim seems to demand that it be considered as video art. A central (albeit political) problem in advancement of video work as an art form is that of access to public airwaves and cable networks, which means that a piece must be reproductible. What is finally important to an art thus defined is what appears on the screen. In this sense, Oppenheim's video esthetic reveals a dependency on early Warhol, involved with a fixed focus on a single image - the artist's mouth - which, conjoined with its reflection in the long pool, eventually reads as a nearby abstract organic form.

Les mutations dans la performance commencent à apparaître aux alentours de 1973 dans les espaces alternatifs, quand la performance encore très largement issue de la danse commence à mêler les supports et faire intervenir de manière croissante le film et la vidéo[357]. Plusieurs pièces de la Judson, et notamment celles d'Elaine Summers (*Environments*, *Fantastic Gardens*) ont recours à l'image filmée, à l'image en mouvement ou au son enregistré. Rien de systématique cependant.

Dès l'hiver 1971, John Perreault, artiste et poète à l'origine des « Street Works » et critique au *Village Voice*, développe une certaine définition de la performance :

> Le terme 'performance' est désormais employé pour des choses qui sont plus près de la sculpture que mon propre travail, mais il est encore assez neutre pour être utile. Mes performances sont à mi-chemin entre la danse, le théâtre et la sculpture. Pensez à un triangle équilatéral dans lequel le point A représente le théâtre (menant vers la poésie ou en venant) ; le point B la danse ; et le point C la sculpture. Le point P désigne mes performances et se situe au milieu du triangle, là où les perpendiculaires des trois côtés se rejoignent. J'ai présenté des aspects du théâtre de façon isolée ou dans de simples combinaisons formelles. Je suis intéressé par mon corps comme étant une sculpture mouvante et définissant l'espace. Mes performances sont donc aussi liées à la danse et à la sculpture [358].

Le magazine *Avalanche* qui reproduit les notes de Perreault précise également :

> Récemment, Perreault, Marjorie Strider et Scott Burton ont constitué l'Association for Performances, au 86 Thompson Street, New York 10012, « afin de promouvoir, de présenter et de préserver les nouvelles formes du théâtre d'artistes » et ils souhaiteraient étendre leurs présentations aux universités, aux musées et à d'autres centres d'art en dehors de New York.[359]

Oppenheim's sculptural esthetic, despite its niceties (the literal reflection of an abstract image of mind reflecting), made *Recall* a combinative attempt. The videotape - monotonous image and nearly inaudible soundtrack - is subordinated to the sculptural whole ». Alan Moore. « Reviews ». *Artforum*, avril 1974, p. 82.

357 C'est au même moment qu'un espace comme 112 Greene Street commence à perdre du terrain dans l'attraction qu'il suscite pour les jeunes artistes. Diego Cortez raconte que lorsqu'il arrive à New York en 1973, depuis Chicago, passionné de performance, de film et de vidéo, les trois espaces majeurs étaient Artists Space, The Kitchen et Anthology Film Archives. Le bouleversement des pratiques et la croissance de la performance et de la vidéo vont lentement rendre un espace comme le 112 Greene Street à la marge de l'alternative nouvelle.

358 « The term 'performance' is now being used for things that are closer to sculpture than my own works, but it is still neutral enough to be useful. My performances are halfway between dance, theatre and sculpture. Think of an equilateral triangle in which point A represents theatre (leading off to or out of poetry); point B, dance ; and point C, sculpture. Point P stands for my performances and it is at the center of the triangle where the perpendiculars bisecting all three sides meet. I have been presenting aspects of the theater in isolation or in simple formal combinations. I am interested in my body as a moving space-defining sculpture, so my performances are also related to dance and sculpture ». *Avalanche Magazine* n°3 Hiver 1971. p. 4.

359 « Recently Perreault, Marjorie Strider and Scott Burton formed the Association for Performances, 86 Thompson Street, New York 10012, « to promote, present and preserve new forms of artists' theater » and would like to extend their presentations to

Les termes « théâtre d'artistes » décrivent assez bien cette conception émergente de la performance issue du Living Theater, du théâtre visuel de Foreman et Wilson, de la Judson et des happenings. La performance dansée et théâtrale, s'ouvre à d'autres techniques, aux nouveaux médias, dans la première moitié des années 1970 pour constituer des formes hybrides qui se développent assez tardivement au 112 Greene Street. Alors que certaines galeries, certains musées, d'autres nouveaux espaces d'artistes, présentent depuis 1971-1973 des performances plus élaborées, plus détachées des modèles dansés, ce qui se pratique à 112 Greene Street témoigne d'un attachement à une certaine identité du lieu d'abord conçu dans sa matérialité, son rapport à l'espace urbain en laissant une part essentielle à la danse. Le 112 était d'abord le fruit d'une communauté de danseurs et de sculpteurs. L'évolution vers la performance se fit avec un décalage par rapport au reste de la scène Downtown. Parler de « retard » serait inapproprié. Au contraire, en peu de temps, le 112 avait acquis une certaine identité. D'un lieu ouvert à toute expérimentation, le 112 Greene Street est devenu un espace à la ligne de programmation de plus en plus évidente. Il ne s'agissait pas d'être dans le renouveau permanent mais de poursuivre des recherches et des pratiques sur le corps et l'espace, sur la symbiose entre un artiste et un lieu. L'arrivée de la vidéo a nettement modifié cette harmonie en y apportant une autre dimension : l'absence et le virtuel.

Performance et vidéo : l'absence et le virtuel

Ainsi, au mois de mai 1973, Dieter Froese, accompagné de quelques artistes (Kathy Bigelow, Szewson Grazon, Frances Heaney, Gunnar Theel, and M.A. Whiteside), réalise une pièce intitulée : *Media Transcent,* qui traite justement du passage entre la performance réelle, vivante, et l'image, fixe ou en mouvement. La déformation du réel, depuis la performance jusqu'au discours final sur l'œuvre est le cœur du propos. Comment une performance peut-elle être perçue *a posteriori* ? Comment appréhender la documentation de la performance ? Nous sommes en 1973 et depuis quelques années déjà, la performance s'est développée dans des espaces plus spécialisés (comme The Kitchen, sur lequel nous reviendrons), dans les galeries, les musées. Le discours commence à s'affiner en se tournant vers la trace, l'image de la performance. Comment un artiste peut-il travailler l'image vivante ? Dans quelle mesure le passage du vivant à la vidéo, à la photographie, au texte, est-il un changement de médium qui transforme radicalement toute perception de l'objet ?

Dieter Froese décrit son action comme suit :

> *Media Transcent* est une performance ; elle traite de la distorsion de l'information par différents média. Une activité est enregistrée en vidéo ; pendant l'enregistrement, des images sélectionnées sur le moniteur sont photographiées avec un appareil Polaroïd. Les photographies sont ensuite accrochées au mur d'exposition. L'une

universities, museums and other art centers outside New York ». *Avalanche Magazine* n°3 Hiver 1971. p. 4.

d'elle est sélectionnée et projetée sur une planche à dessin. Sur l'image projetée est réalisé un dessin (généralement en une vingtaine de minutes), qui est ensuite évalué par un critique d'art. [360]

Cette mise en abyme exceptionnelle de la performance et de sa réception résume parfaitement bien les problématiques naissant autour de la performance aux alentours de 1972-1973, et qui mèneront vers un travail exponentiel de la part des artistes sur le document, le script, la partition ; un travail qui là encore n'est pas sans lien avec les expérimentations des danseurs de la Judson sur la transposition du geste à l'écrit, sur ce transfert de médium qui nous intéressera plus particulièrement dans une dernière partie. Il est parfois difficile de discerner ce qui fait œuvre, ce que comporte la pièce lorsque l'attention est portée également sur l'action et sur sa trace. Le cas de Vito Acconci est assez symptomatique de l'ambiguïté qui prévaut dans ce nouveau rapport à l'art vivant.

Il réalise par exemple une pièce intitulée *Command Performance* lors de la série de performances organisée par Liza Bear et Willoughby Sharp en 1974[361]. Cette pièce se situe dans la lignée des travaux de l'artiste qui depuis le début de l'année 1973 et *Reception Room*, s'absente de ses performances pour laisser la place au visiteur, en présence de sa seule voix et d'une installation parfois complexe. S'agit-il encore de performance ? Qui serait alors désigné comme *performer* ? De même, la pièce sera accompagnée d'une documentation faite de photographies, de schémas et de textes réalisés par l'artiste et publiés dans *Avalanche*. Dans *Command Performance*, Acconci installe un dispositif autour de trois colonnes du 112 Greene Street. Les colonnes ont leur importance dans la spatialisation de la performance, ou plutôt du dispositif, d'une nature à mi-chemin entre performance, installation et art vidéo. Le visiteur qui entre dans l'espace observe un premier moniteur disposé devant une colonne. L'image diffusée provient d'une caméra (reliée au moniteur en circuit fermé) dirigée vers un tabouret situé derrière la deuxième colonne. Ce tabouret est violemment éclairé par un spot et le visiteur peut s'y installer s'il le souhaite. En face de ce tabouret est posé un moniteur vidéo, devant une troisième colonne : sur ce moniteur est diffusée une bande enregistrée montrant Vito Acconci filmé du dessus, allongé et invectivant le visiteur : « je rêve l'espace, je dérive hors d'ici dans l'espace, je me rêve ailleurs, à ta place, en toi, tu es là où j'avais l'habitude d'être ». Ce que dit Acconci dans la bande vidéo ne vient que renforcer le dispositif relativement littéral qui met le visiteur en parallèle de l'artiste, dans une

360 *Media Transcent* is a performance; it deals with media information distortion. A live activity is videotaped; during the recording, selected images on the monitor are photographed with a Polaroid camera. The prints are attached to the exhibition wall. One is selected and projected onto a drawing board. Of the projected image a drawing is produced (usually within 20 minutes), which is evaluated by an art critic. cité dans *112 Greene Street / 112 Workshop*, *History, Artists & Artworks,* Ed. : Robyn Brentano et Mark Savitt, New York University Press, New York, 1981, p. 47.

361 *Avalanche Newspaper* mai/juin 1974, introduction par Liza Bear : "Perhaps the most significant aspect of the events at 112, which warrant their being given a continued existence in print, was the undeniable energy they generated in the community. The works implied a very close and multileveled rapport with audience consciousness; in fact in many cases, part of their content was an articulation of that consciousness itself – of the audience's knowledge, beliefs, expectations of the artist in question. This made the performances very far removed from a self-referential display situation. And it was a consciousness of the audience as people who've come to see a particular artist's work, as people who know or work within the art context, and also, in some cases, a consciousness of the limitations of that context". *Avalanche Newspaper,* May 1974, p. 3.

situation analogue. Le dispositif mis en œuvre par Acconci transpose une situation classique, développée les années précédentes, mettant en scène l'artiste enfermé entre une caméra et un moniteur reliés en circuit fermé. Ces deux « parenthèses », pour reprendre les termes de Rosalind Krauss, correspondent à un certain épanchement de l'artiste sur lui-même face à cette caméra devenue miroir grâce à l'adjonction du moniteur. Selon Rosalind Krauss, le dispositif caméra - moniteur entraîne un transfert du médium : la vidéo n'est qu'un catalyseur et non réellement un support. L'enfermement virtuel produit par l'installation d'une caméra et d'un moniteur en circuit fermé place la situation psychologique au cœur de l'œuvre. Le médium réel de l'art vidéo serait la situation psychologique. [362]

> Le véritable médium de la vidéo est une situation psychologique, dont les caractéristiques essentielles sont de détacher l'attention d'un objet extérieur – un Autre – pour l'investir dans le moi. Ainsi, il ne s'agit pas de n'importe quelle situation dont nous parlons. Mais c'est plutôt la situation de quelqu'un qui, d'après les termes de Freud « a abandonné l'expression de sa libido pour l'objet autre et a transformé la libido envers l'autre en libido du moi. » Et c'est ici la condition singulière du narcissisme.

Cette spatialisation de la relation entre l'artiste et le visiteur[363], par moniteur interposé, relève du même processus que celui présent dans une performance comme *Transference Zone*, où l'artiste était alors présent. Il y a chez Acconci un rapport étroit à la littérature dans ce transfert des actions, des pensées, comme chez un auteur se projetant dans ses personnages. La manipulation des « personnages », c'est-à-dire des visiteurs chez Acconci, est essentielle et nous verrons comment ce type de cheminement, d'évolution de la performance a eu un rôle extraordinaire dans l'évolution des pratiques au sein des espaces alternatifs en accentuant une autonomisation progressive des œuvres par rapport aux lieux, en recentrant les installations sur elles-mêmes, dans un mouvement opposé aux premières activités développées au tout début des années 1970.

---

362 « Video's real medium is a psychological situation, the very terms of which are to withdraw attention from an external object - an Other - and invest it in the Self. Therefore, it is not just any psychological condition one is speaking of. Rather it is the condition of someone who has, in Freud's words, « abandonned the investment of objects with libido and transformed object-libido into ego-libido. » And that is the specific condition of narcissism ». Cf Rosalind Krauss, « Video : the aesthetics of narcissism », *October*, vol 1 (Printemps 1976) The MIT Press, p. 57.

363 Dans le premier numéro du journal *Avalanche* (*Avalanche Newspaper*) (mai/juin 1974), en introduction (p. 3), Liza Bear évoque ces quelques installations – performances qui se sont différenciées des autres dans le cycle de vidéo-performances organisé au 112 Greene Street. Certaines performances ont en effet été réalisées sans la présence de l'artiste : « Almost all the participants have been making videotapes for several years, and the concept of the show – an interface of video and live performance – was naturally interpreted very diversely. Two features which many of the works shared, however, were a focus on the audio as opposed to the image content of video, and a heightened awareness of the audience as intrinsic element of the whole performing situation. The cardboard wall surrounding the set for *Prisoner's Dilemma* perhaps epitomized the thin dividing line between performers and viewers. In certain works – Acconci's *Command Performance*, Burden's *Back To You*, and Sonnier's *New York – L.A. Hook Up* – the burden of performance, of active participation as a necessary element to complete the total art experience, was thrown onto the audience, at least potentially. These works challenged the role of the spectator as a mere witness to art activity ».

C'est dans une pièce comme *Transference Zone* qu'Acconci impose le plus fortement un rôle au spectateur. Réalisée en même temps que *Seedbed*, en 1972, à la galerie Sonnabend, cette performance montre l'intérêt d'Acconci pour la mise en abyme de la fiction, son mélange avec la réalité, et par là, la mise en valeur du processus littéraire. Dans une petite pièce, comme une chambre de méditation, Acconci a accroché différentes photographies d'amis, de parents, de proches, comme une galerie de personnages et de récits potentiels. Il va alors tenter de faire vivre ce réseau de personnages par l'intermédiaire des visiteurs. Ceux ci sont invités à écouter, individuellement, les récits de l'artiste narrant l'histoire de chaque personnage, tentant d'initier le dialogue, tentant de faire en sorte que le spectateur se remémore certains événements passés du personnage qu'il incarne. Le récit de l'activité détaille l'usage du transfert, ce principe classique de psychanalyse :

> Je suis dans la pièce, la porte est fermée à clé, de l'intérieur : tentative pour me fondre parmi les objets et les images – ressentir la présence de mes proches– me souvenir d'incidents spécifiques avec eux, d'émotions particulières envers eux – me parler à moi même à leur propos, comme s'ils étaient là – sentir leur présence se rapprocher. Leur présence est incarnée par les visiteurs de la galerie : un visiteur frappe à la porte – je suis seul, je le laisse entrer – j'essaye de réagir à sa présence comme si c'était un des proches (je devrais être à ce moment là, tellement absorbé par la personne première que je transfère son image et mes sentiments pour elle sur le visiteur). C'est fermé ici, plein – il se peut que le visiteur ne veuille pas partir ; il se peut qu'il reste une heure – il se plonge dans les vêtements d'un des proches, sur le sol – je continue de l'appeler par le nom de mon proche, raconte ce qu'elle a pu faire dix ans auparavant – le visiteur peut se sentir absorbé par l'identité de cette personne – il se peut qu'il me réponde de la même façon que celle-ci m'aurait répondu…[364]

Dans cette performance, Acconci donne vie à chaque photographie et se pose non seulement en tant qu'acteur mais aussi directement en tant que narrateur, en mettant en scène son espace intérieur. Cette pièce n'est pas sans rappeler certaines influences évoquées plusieurs fois par l'artiste, telles que le film d'Alain Resnais au scénario d'Alain Robbe-Grillet, *L'année dernière à Marienbad*, qu'il compare à *Vertigo* d'Hitchcok, en mettant en valeur le traitement similaire de la construction mentale d'un personnage, et le transfert du récit d'un personnage à un autre par le héros[365]. La fiction est mise en perspective et les deux films donnent en réalité à voir les méandres et complexités de l'esprit du héros : les récits que ce dernier présente sont autant de moyens de cerner son propre caractère. Acconci insiste en effet à plusieurs reprises sur la part autobiographique de son œuvre, et sur le fait que chacune de ses activités et performances est comme autant d'éléments d'un diagramme traçant les contours de sa personnalité.

Transference Zone et *Seedbed* sont des œuvres clés, qui marquent la transition de la performance à l'installation. La petite pièce, chambre de méditation, dans *Transference Zone*, est construite dans un coin de la galerie laissée vide alentour. Elle isole chaque visiteur des autres et du monde réel, renforçant l'aspect précieux, intime, du récit et de la relation de l'artiste au spectateur, comme la relation d'un lecteur à son livre. Une sorte

364 Cité dans Kate Linker, *Vito Acconci*, New York, Rizzoli, 1994, p. 48.

365 Voir entretien Acconci.

de for intérieur se trouve matérialisé dans l'espace de la galerie. Vito Acconci commence à développer de plus en plus ses installations au moment où il se met à exposer à la galerie Sonnabend. Ce point n'est pas négligeable et entraîne quelques variations dans sa pratique artistique. A partir de 1972 l'espace, la construction d'une mise en scène et d'un « cadre » spécifique à la performance deviennent un aspect essentiel de ses créations. C'est, selon Acconci, un moyen de créer un espace social au sein de la galerie, qui cependant laisse peu de liberté au public sinon celle de se conformer ou non aux activités proposées par l'artiste, de s'intégrer ou non dans chaque micro-fiction.

Or, cette construction de l'espace semble être l'exact inverse du cheminement observé au sein du 112 Greene Street. Vito Acconci va subtilement passer d'un médium à l'autre, de la performance à l'installation, puis se dirigera vers des éléments architecturés avant de faire le pas vers l'architecture elle-même, quand de nombreux artistes, et notamment ceux du 112 Greene Street vont glisser de la sculpture, de l'installation à la performance. Ces glissements antagonistes témoignent de la complexité de l'articulation des formes et du contexte, des formes et de l'esthétique d'une génération à une autre. Si le passage de la performance à l'installation semble chez Acconci apparaître comme un déroulement logique de la forme, évoluant d'elle-même, la transition de l'installation à la performance est principalement due à l'arrivée de la vidéo dans les espaces alternatifs. La vidéo vient détacher les deux éléments du couple danse – sculpture pour mettre en valeur le mouvement vivant, le corps et la présence, réelle ou virtuelle de l'artiste dans l'espace. L'évolution de la pratique de Vito Acconci souligne également le nouveau rapport du corps à l'espace développé à partir des années 1973 - 1974. Si les premières vidéo de Peter Campus ou de Bruce Nauman par exemple portent encore les traces d'un travail dans le réel, sur l'espace du loft, de l'atelier et les mouvements du corps dans un vide à rendre plus matériel, la vidéo devient très vite un champ à part entière qui va s'autonomiser par rapport aux lieux de sa captation. A cela s'ajoute la documentation croissante des performances. Là encore, Vito Acconci a eu, en quelque sorte, un rôle de modèle dans ce rapport étroit entre le geste et l'écrit. Proche de Willoughby Sharp et Liza Bear, éditeurs de *Avalanche*, et poète extrêmement attaché à la part littéraire de ses œuvres, Acconci a très certainement contribué au développement et à la diffusion d'une certaine documentation de la performance. Documenter : mais comment ? Photographies ? Scripts ? *A priori* ou *a posteriori* ? Les publications de Vito Acconci et son omniprésence sur la scène de Downtown ont contribuer à forger une forme de documentation retravaillée. Plutôt que de parler de documentation, nous pourrions parler d'une esthétique du document pour des objets réalisés *a posteriori* sous une forme renouvelant les codes du script et du documentaire. Avant de détailler ce point dans une dernière partie, revenons vers l'apport de ces mutations de la performance aux pratiques artistiques au sein des espaces alternatifs dans la première moitié des années 1970.

Une petite exposition aurait pu passer inaperçu si elle ne marquait pas un moment décisif dans l'évolution du 112 Greene Street. Entre le 15 et le 27 novembre 1975, Tina Girouard et Richard Landry présentent ce qu'ils nomment *Video drawings*. Une appellation pleine de sens quand on sait l'intérêt porté par

Tina Girouard à ce lien entre le dessin, la surface du papier et l'espace, que ce soit celui du corps dansé ou de la sculpture. L'ouvrage paru en 1981 et retraçant l'histoire du 112 Greene Street propose une description de l'exposition reprenant les termes des artistes :

> Tina Girouard a exposé « Dessins, Partitions, Histoires ». « Les dessins, datés en 1974 sont des partitions pour des précédentes pièces audio et vidéo réalisées entre 1970 et 1973. Ils fonctionnent non seulement comme les histoires de ces performances mais aussi comme partitions pour permettre à d'autres de répéter la performance.
> Richard Landry a exposé « 12 dessins du format vidéo – les dessins étaient utilisés comme des possibilités de division de l'espace pendant le processus d'enregistrement. »[366]

L'exposition de ces dessins n'intervient pas uniquement pour rappeler des performances passées ou les documenter. Elle pointe vers ce qu'il nous est demandé d'observer, et ce depuis quelques années déjà : le processus. Plus que l'œuvre en elle-même, la vidéo ou l'installation, c'est à la réflexion et au processus que sont attachés les artistes. Il y a inévitablement une part intéressée à vouloir conserver une certaine mémoire de performances éphémères. La documentation développée par Acconci est loin d'y être indifférente. Pourtant, en exposant ou en publiant scripts et documents, c'est bien le processus que l'on met en valeur. Acconci, dans un entretien récent évoque cette question :

> J'étais assez intéressé à l'idée de faire ce numéro d'Avalanche parce que c'était un moyen pour moi de rendre le processus disponible pour le public. Le processus était important pour moi. Comment un projet se met en place, où il mène, tout ça était aussi important pour moi que la pièce elle-même. [367]

Or, de cette attention particulière à l'archive découle un point important que nous avons déjà évoqué : la question du rapport des œuvres aux lieux dans lesquels elles prennent forme. Si la documentation prend une place aussi importante que la performance, dans quelle mesure l'œuvre reste-t-elle étroitement liée à un espace ? L'évolution des pratiques au sein du 112 Workshop, de 10 Bleecker, de The Idea Warehouse ou des autres espaces alternatifs de la première génération montre une lente progression vers une autonomisation des œuvres vis-à-vis aux lieux. L'usage de la vidéo intervient tardivement par rapport à l'explosion du médium dès la fin des années 1960. La caméra Portapak de Sony a fait son apparition en 1965 aux Etats-Unis et s'est trouvée appropriée très tôt par les artistes désireux d'investir un médium encore vierge de toute histoire, si ce

366 « Tina Girouard showned « Drawings, Scores, Histories ». « The drawings, made in 1974, are scores for previous video and audio pieces performed between 1970 and 1973. They function not only as histories of these performances but also as scores to enable others to repeat the performance.
Richard Landry showed « 12 drawings of the video format - the drawings were used as possibilities in the division of space within the taping process ». *112 Greene Street / 112 Workshop*, *History, Artists & Artworks,* Ed. : Robyn Brentano et Mark Savitt, New York University Press, New York, 1981, p. 85.

367 « I've been quite interested in the idea of doing *Avalanche* because it was a way that I could make the process available. Process was important to me. You know how a project began, where a project lead to, for me it was just as important as the piece itself. Entretien avec l'auteur, 28 avril 2007, Brooklyn, NY.

n'est celle de son « parent terrible »[368], la télévision[369]. Dans les premiers espaces alternatifs, la vidéo sera souvent rapportée à l'espace et à des conceptions du lieu que la sculpture et la danse des premières années avaient contribué à définir. De même, la vidéo a très tôt intégré les circuits de l'art contemporain, galeries, financements, etc. Alors que l'art vidéo explose à New York entre 1969 et 1971, ce n'est qu'à partir de 1974 - 1975 que celui-ci devient une pratique régulière au sein des espaces alternatifs de la première génération. Pourtant, Bruce Nauman a exposé ses vidéos chez Leo Castelli dès 1969, et, la même année, John Reilly et Rudi Stern créent Global Village, un lieu collectif destiné à la vidéo, envisagé comme une ressource éducative, culturelle, voire communautaire. Le groupe permet la mise en commun de matériel et reçoit des financements importants de la Municipalité de New York et de la Fondation Rockefeller. Chaque semaine, environ dix heures de programme sont diffusées sur les chaînes publiques de New York. S'agit-il d'un espace alternatif ? D'un mode d'exposition et de diffusion alternatif ? Tout dépend de la définition des espaces alternatifs. De façon contemporaine, Global Village n'est pas considéré comme tel et n'est jamais désigné ainsi. Cependant, *a posteriori*, il a été possible d'intégrer Global Village parmi les espaces alternatifs, même si cette intégration reste contestée. Mais, des lieux apparus dès 1971 et consacrés à la vidéo dans un premier temps, comme The Kitchen, ont eu ce type d'évolution : une désignation qui, dans les premières années, ne l'assimile pas aux espaces alternatifs dont le 112 Greene Street est un des plus représentatifs ; puis l'évolution des pratiques, combinée aux nouveaux regards rétrospectifs lancés sur une scène alternative plus globale Downtown Manhattan ont conduit à un élargissement progressif de la définition des espaces alternatifs, englobant alors tous les espaces créés par les artistes eux-mêmes, sans référence à des pratiques spécifiques.

Cette mutation de la définition n'est pas due au seul contexte et doit beaucoup au changement opéré à partir de 1974 - 1975 dans les premiers espaces alternatifs : une apparition de la vidéo et de la performance qui détendent les liens entre ces pratiques nouvelles et les origines des espaces - une sculpture proche de celles du Land art, dans l'espace urbain, une danse post-moderne qui renouvelle les conceptions du corps et de l'espace habité. La vidéo sera d'abord un complément, un élargissement de ces conceptions, avant d'amorcer une

368 Cf article David Antin : « Television : video's frightful parent », *Artforum,* décembre 1975.

369 Le rapport à la télévision est complexe et durant les premières années de l'art vidéo, il est possible d'observer une forme de fascination teintée de répulsion, laquelle se développera encore plus largement durant les années 1970. Le collectif, distributeur de films « Great Balls of Fire, Inc » publie dans le numéro 2 d'*Avalanche*, une publicité pour un évènement / exposition : « Telethon : the television environment, organized by Telethon, is an exhibition of visual material from the television screen. Telethon will be shown in five cities during October : 1. Pasadena Art Museum September 28 – November 14 1971, 2. The Vancouver Art Gallery October 5 – October 31, 1971, 3. University of California Art Museum October 8 – October 31, 1971, 4. The Baltimore Museum of Art October 10 – November 28, 1971, 5. Florida State University Art Gallery October – November 1971. Telethon is distributed through the American Federation of the Arts, 41 E 65th Street, New York, N.Y. 10021 ». La télévision offre d'abord un « matériau visuel ». L'expression est primordiale. La télévision fournit en effet un objet et un matériau déformable, transformable, modulable. *Avalanche Magazine* n°2, Automne 1971 p 77

rupture entre lieux et pratiques. On retrouve alors ce que nous observions pour l'exposition *Rooms* en 1976. Lors de l'exposition *Rooms*, dans une école abandonnée, les artistes avaient investi les salles de classe : chacun s'était vu attribuer une salle, un couloir, une cage d'escalier, etc. On y vit un panorama exceptionnel de la production artistique issue des espaces alternatifs de la première génération. Pourtant, de très nombreuses œuvres, même les plus adaptées aux lieux, semblaient disposer d'une grande autonomie. Beaucoup auraient pu être déplacées, en perdant certes un peu de leur puissance, mais en conservant leur unité. Ce fut bien évidemment le cas également, à de nombreuses reprises, dans les espaces alternatifs des premières années, mais l'atmosphère même des lieux tendait à rassembler sculpteurs, danseurs, peintres, cinéastes, dans des œuvres communes. Les pratiques changent alors à partir du milieu des années 1970. La définition des espaces alternatifs se modifie et vient à comprendre des espaces d'abord non désignés comme « alternatifs ». La définition s'élargit et d'autres lieux comme Artists Space ou The Kitchen sont alors rassemblés dans une même sphère comprenant également le 112 Greene Street et The Institute for Art and Urban Resources. Comment s'est opérée cette mutation ? C'est ce que nous allons désormais étudier en observant les changements du contexte géographique et économique, et en détaillant les premiers regards rétrospectifs sur l'alternative qui se développent à partir de 1976.

1976 est en effet une année charnière, quand le magazine *Avalanche* cesse d'être publié, quand une seconde génération d'espaces alternatifs voit le jour, quand SoHo a définitivement cessé d'être une frontière urbaine, et quand de nombreux artistes issus de la côte Ouest ou des états autour de New York affluent Downtown pour renouveler une scène artistique qui semble s'essouffler et se figer dans l'image de ses premières années.

C. INTERMEDE : L'ANNEE 1976 ET LES METAMORPHOSES DE L'ALTERNATIVE

Les mutations du contexte

La première moitié des années 1970 a vu SoHo se transformer, passer d'un quartier où les habitants luttaient pour une reconnaissance de leurs droits de résidents à une enclave des arts et de la mode, manne des compagnies immobilières. Les ateliers et manufactures étaient devenus minoritaires et les artistes étaient bientôt en passe de l'être également tant les loyers avaient augmenté. Plus question de « frontière » dans SoHo, territoire largement conquis. Restaient les terres plus au sud, à l'Est, les autres « boroughs » comme Brooklyn, le Queens, le Bronx, voire Staten Island. Les années 1974 - 1976 attestent de changements profonds dans la structure de Downtown Manhattan : structure urbaine, démographique, institutionnelle et culturelle ; et l'année 1976 est elle-même un moment charnière tant du point de vue des arts que du point de vue de l'urbanisme.

« Auction of New Art in SoHo disappoints » : le titre de l'article de Grace Glueck, paru dans le *New York Times* en février 1976[370] laisse entrevoir les modifications du quartier. Une maison de ventes vient de s'ouvrir au printemps 1975, la première entièrement dédiée à l'art contemporain. Fondée par James-Yu Ebersman, un galeriste installé dans SoHo, et Yves Fernandez, le fils du sculpture Arman, âgé de 21 ans, l'entreprise s'engage à faire venir une nouvelle population Downtown. La première vente attire plus de mille personnes, des galeristes et collectionneurs venus des quartiers plus au nord, uptown : une foule pour SoHo. Les ventes furent cependant bien peu à la hauteur des espérances des propriétaires. Les quelques œuvres qui trouvèrent des acheteurs attestent du décalage se creusant entre les premières générations de pionniers de SoHo et l'état des lieux en 1976. C'est un violent retour vers un marché et une structure de diffusion des œuvres contre lesquels s'étaient battus bien des artistes :

> Parmi les œuvres achetées figurent le *Elvis III* d'Andy Warhol, une grande sérigraphie sur toile, qui devait rapporter entre 40 000 et 50 000 dollars ; *Private Parking III*, une toile du peintre hyperréaliste Don Eddy, estimée entre 16 000 et 20 000 dollars ; une œuvre de jeunesse de Hans Hoffman, *Summer Glory*, estimée entre 55 000 et 65 000 dollars et *Surrealist Transparence*, un dessin à l'encre et au fusain par Francis Picabi, une œuvre estimée entre 12 000 et 15 000 dollars.[371]

Nous sommes ici relativement loin des espaces alternatifs et des pratiques artistiques que l'on y observait.

La même année, The Institute for Art and Urban Resources, qui a permis l'ouverture de P.S.1, soutient la transformation d'une vitrine de SoHo en espace d'exposition.

---

370 Grace Glueck « Auction of New Art in SoHo disappoints », *The New York Times*, 28 février 1976.

371 « Among the works bought in were Andy Warhol's « Elvis III », a large silkscreen-on-canvas, which had been expected to bring $40.000 to $50.000; « Private Parking III », a canvas by the hypperrealist Don Eddy, estimated at $16.000 to $20.000; an early work by Hans Hoffman, « Summer glory », estimated at $55.000 to $65.000, and « Surrealist Transparence », an ink-and-charcoal drawing by Francis Picabia, estimated at $12.000 to $15.000 ». Grace Glueck, « Auction of New Art in SoHo disappoints », *The New York Times,* 28 février 1976.

> Les vitrines de Bonwit Teller's changeront quelque peu d'apparence la semaine prochaine. Les fantaisies chics vendant cashmere et tweed seront remplacées par des tableaux plus piquants : dans une vitrine, un groupe de mannequins sont mis en scène comme dans une scène de crime sortie des tabloïds, dans plusieurs autres, le vieillissement d'une femme est exposé sans fards, et encore une autre recrée l'atmosphère d'une chambre en désordre au Chelsea Hotel, avec deux mannequins regardant la télévision depuis le lit. Il y aura même de l'action en direct : une des vitrines accueillera des membres du Comité pour le Futur qui répondront aux questions sur le futur posées par les passants ; d'une autre, un mannequin programmé pour « parler » avec les gens fera des apparitions quotidiennes dans la ville. [372]

La description de l'exposition par Grace Glueck pour le *New York Times* présente une entreprise bien éloignée des transformations d'espaces, des projets urbains menés par l'institut. Performance, installation *in situ* et invasion d'une structure préexistante sont ici utilisés de manière systémique, comme un modèle édulcoré de l'alternative. Tisser des liens avec la ville, s'ancrer dans la trame urbaine : l'idée semble usée, galvaudée, quand Linda Blumber, alors directrice de l'Institute for Art and Urban Resources évoque le projet : « Ce qui nous intéresse ce sont des projets qui utilisent la trame urbaine »[373]. La forme du quartier et de la ville devient tout autre et l'alternative au musée ressemble à une échappée sans saveur.

Se pose alors également la question du public : dans quelle mesure l'art des espaces alternatifs touche-t-il un large public ? La préoccupation n'était pas si présente - voire tout simplement absente, au début des années 1970. C'était alors la communauté qui primait : artistes, amis, quelques collectionneurs avertis, quelques galeristes. Le « grand » public était une donnée que l'on ne regardait pas, que l'on tendait à éviter, connaissant les implications culturelles et commerciales de la question. Il ne s'agissait pas d'élitisme mais d'une distance prise à l'égard de tout démocratisme naïf. L'ouverture de SoHo provoqua chez certains artistes des inquiétudes croissantes quant à la qualité des rapports sociaux, leur évolution et l'avenir de la communauté. L'arrivée en masse de nouveaux résidents au cœur de SoHo venait distendre le réseau d'artistes. A un public de pairs se substituait un public plus large et moins enclin à l'expérimentation. SoHo devait se figer dans une image, celle du début des années 1970, stérilisée, mise sous vitrine : une image déformée de la bohème. Un « Artists' day » fut instauré dans la lignée des « 10 Downtown », avec ouverture d'ateliers, animations dans les rues fermées à la circulation. « La solidarité parmi les artistes est un des objectifs du festival. Avec celui de divertir [entertaining] le public. »[374] La notion même d' « entertainment » fait son apparition et les discussions, les conférences deviennent payantes[375]. Certains critiques iront encore plus loin, déplorant les mutations récurrentes et prévisibles du monde de l'art Downtown. Ainsi, en 1977, Corinna Smith ce SoHo transformé :

---

372 « The windows at Bonwit Teller's will look a little different next week. The glamorous fantasies selling cashmere and tweed will be replaced by earthier tableaux : in one window, a group of mannequins act out a tabloïd "crime of passion", in several others, a woman's aging process is laid bare, and still another recreates a room in disarray at the Chelsea Hotel, with a pair of television-watching mannequins lying in bed. There'll even be live action : one window will house members of the Committe for the Future, who'll answer questions on the Future for passers-by; from another, a mannequin programmed to "talk" with people will make daily street apparences around town ».« Art People », Grace Glueck, *The New York Times*, 22 octobre 1976 p. 64

373 « We're interested in projects that make use of the urban fabric ». Linda Blumber citée par Grace Glueck, Ibid.

374 « Solidarity among artists is one of the festivals goals. Along with entertaining the public ». Jennifer Dunning, « SoHo is SoHappening », *The New York Times,* 20 mai 1977.

> Qui a été au Metropolitan Museum ces dernières années sait que l'art attire *vraiment* les masses. Ou au moins une part considérable de la population – assez pour rivaliser avec un match des Yankees au mois de juin. […] La poursuite de la peinture a atteint des proportions dignes de Coney Island dans SoHo, là où la première galerie s'est ouverte il y a seulement neuf ans, et où des foules affluent le week-end dans la cinquantaine de galeries. Des bus touristiques remplis de meutes culturelles.[376]

Comment SoHo s'est-il transformé ? Les mutations de SoHo auront une influence évidente non seulement sur les institutions, mais aussi sur les pratiques. Dans quelle mesure les évolutions de l'alternative, de la définition de l'alternative, sont-elles étroitement liées aux changements sociaux et urbains apparus dans SoHo entre 1974 et 1976 ?

Grace Glueck, journaliste au *New York Times*, très présente dans SoHo au milieu de la décennie, décrit le quartier que bon nombre d'artistes refusaient de voir advenir :

> Une visite de SoHo, le quartier animé de Downtown Manhattan, est un incontournable pour les visiteurs qui veulent approcher la fameuse communauté artistique new-yorkaise. Beaucoup plus vivante que la scène artistique de l'*establishment* que l'on trouve le long de Madison Avenue, plus au Nord, SoHo a des artistes qui y vivent, des petits immeubles bas et des galeries au rez-de-chaussée ou à l'étage au dessus. L'art n'y est pas seulement plus facile à voir (en fait, à chaque coin de rue vous êtes susceptible de rencontrer des artistes transportant leurs sculptures ou leurs toiles vers leurs galeristes), il est aussi agréable de ce promener dans le quartier, avec un étrange mélange d'ateliers, de résidences, de petites usines, de restaurants, de bars et de boutiques, la plupart d'entre eux prenant place dans les immeubles du XIX[e] siècle à la façade en fer forgé. SoHo – au sens strict, compte environ 80 galeries aujourd'hui, un certain nombre d'entre elles sont des coopératives – c'est à dire « alternatives » aux galeries commerciales, et souvent détenues et dirigées par les artistes eux-mêmes. [377]

En 1976, une commission de la ville de New York étend le district réservé aux artistes dans SoHo en

375 Par exemple, lors de l'Artists'day de 1977, Lucy Lippard délivra une conférence intitulée « Time and space contents in Event Art », en présence de Vito Acconci, Carolee Schneemann, Daniel Buren, Poppy Johnson et d'autres. Alors que la plupart des conférences avaient lieu de manière relativement informelle au début des années 190, celle ci, comme bien d'autres observait un droit d'entrée.

376 « Anyone who has been to the Metropolitan Museum within the last few years know that the art *does* appeal to the masses. Or at least a considerable portion of the population - enough to rival a Yankee game in June. […] The pursuit of painting reached Coney Island proportions in SoHo, where the first gallery opened only nine years ago, and where throngs now flock on weekends to over 50 galleries. Tour buses filled with culture hounds ». Corinna Smith, « SoHo Art is big business », *The Villager*, 10 mars 1977.

377 « A tour of SoHo, the bustling neighborhood in Downtown Manhattan, is a must for visitors who want a first look at New York's famous art community. Much livelier that the establishment art scene to be found along upper Madison Avenue, SoHo has live-in artists, low-rise buildings and ground floor or walk-up galleries. The art is not only easier to see (in fact, around any corner, you may meet artists lugging sculptures or canvases to their dealers), the area itself is fun to walk in, presenting an intriguing mix of studios, residences, small factories, restaurants, bars and boutiques, many of them inhabiting 19th century buildings with elegant cast-iron fronts. SoHo proper now has about 80 galleries, a number of them cooperatives - i.e. « alternatives » to the commercial galleries, owned and often run by artists themselves ». Grace Glueck, « Art People, A visit to Soho - Where the Art and The Artists Are Live », *The New York Time*, 9 juillet 1976.

assouplissant la législation. Au nord du quartier, d'autres zones sont légalisées. Puis, la même année, la commission décide d'autoriser la résidence pour les artistes comme pour les non-artistes dans les quartiers un peu plus au sud : TriBeCa - Triangle Below Canal Street. Les lofts y prospèrent alors très rapidement. Nombreux sont les artistes qui s'y installent. Aucune communauté équivalente à celle de SoHo ne verra cependant le jour. Le modèle est trop bien réglé, et la gentrification entame toute aventure expérimentale. TriBeCa offre pourtant quelques aspects d'une nouvelle frontière urbaine, qui permettront notamment l'ouverture de plusieurs immeubles entièrement dédiés aux arts, comme celui qui abritera Franklin Furnace à partir de 1976, au 112 de la rue Franklin. D'autres espaces déménageront : Artists Space qui avait ouvert dans SoHo en 1973 déménage dans TriBeCa en 1976, dans le même immeuble abritant galeries et espaces à la définition plus ambiguë, comme Printed Matter. The Clocktower avait été pionnier, installé dans ces territoires au sud dès 1973. Dans cette partie de Downtown, les manufactures persistent et l'atmosphère mêlée va longtemps attirer artistes et investisseurs. Une caractéristique se dégage tout de même de TriBeCa : des lieux plus spécialisés comme Franklin Furnace, Printed Matter ou The Collective for Living Cinema y trouvent leurs repères[378]. Parmi les espaces alternatifs de TriBeCA, il faut également compter celui monté par Geno Rodriguez : The Alternative Museum. Fondé en 1975, le lieu était considéré par son propriétaire comme le « seul espace alternatif » puisque son but n'était pas d'exposer des jeunes artistes, émergents, mais plutôt de présenter les artistes « non affiliés [379]». Exit Art, fondé sur Canal Street par Jeanette Ingberman et Paolo Colo; Art in General, installé dans le General Hardware building sur Walker Street grâce à deux artistes (Martin Weinstein et Teresa Liszka), comptèrent également parmi ces nouveaux espaces qui virent le jour dans TriBeCa à la fin des années 1970 et au début des années 1980. Pourtant, les espaces s'ouvrant dans TriBeCa relevaient souvent d'initiatives institutionnelles ou soutenues par des financements privés qui allaient croissant. TriBeCa était une scène originale :

> Le moment où les artistes prédominaient dans le quartier de TriBeCa ne correspond pas à l'histoire d'une communauté d'artistes auto-déterminée. Ce n'est pas une version *junior* de l'histoire de SoHo, et ce n'est pas non plus une version plus apaisée de la bohème d'artistes *do-it-yourself* de l'East Village. Au contraire, TriBeCa pourrait être l'image de la croissance d'une nouvelle culture commerciale pour les arts, alliée au développement du sud de Manhattan. A travers les agences artistiques de Downtown et les espaces alternatifs de TriBeCa, l'avant-gardisme de la scène Downtown à été, dans une certaine mesure, intégrée dans une culture commerciale.
>
> Alors qu'aucun de ces lieux n'auraient pu exister sans le support de l'Etat, une grande part de cette intégration est due à la fois au mécénat privé et au soutien des entreprises. Les contours de cette histoire nécessitent encore d'être dessinés. La partie la plus publique de cette activité correspond aux pratiques agressives d'achat de l'homme au chapeau de feutre, Jack Bolton, pour la collection de la banque Chase. Jeffrey Deitch, un ancien résidant de SoHo, bien informé, et critique occasionnel, travaillant pour les services d'investissement de la Citybank, était aussi une figure notable de la scène artistique. Les exemples généreux, mais discrets, du mécénat de la Dia Foundation, fournissant à des artistes comme LaMonte Young et Robert Whitman des immeubles entiers pour y travailler,

---

378 Nicholas Yanni, « Tribeca : exploring the Artists' New Frontier », *The Village Voice,* 21 mars 1977, p. 56.

379 « A place that represented the disenfranchised rather than emerging artists", cité par Alan Moore, "Being There, The Tribeca neighborhood of Franklin Furnace », *The Drama Review* 49, 1 (T185), Printemps 2005, p. 66.

apportèrent un nouveau modèle du grand mécénat quand les héritiers d'une fortune née d'équipements pétroliers texans embrassaient l'art d'avant-garde.[380]

TriBeCa n'est pas le seul quartier à voir sa population doubler et se transformer. Ce sont la plupart des zones aux alentours de SoHo qui deviennent des nouveaux eldorados. TriBeCa présente cependant une configuration topographique et architecturale similaire à celle de Soho : une trame de manufactures, d'immeubles à la structure en fer forgé et de petits bâtis de brique. En avril 1978, le *New York Magazine*, présente l'après-SoHo, les nouveaux quartiers pris d'assaut. L'on y trouve notamment le Bowery, qui avait été un des lieux importants dans l'implantation des artistes Downtown. Le passage potentiel de la Lower Manhattan Express Way et l'état déliquescent de nombreux bâtiments rendaient les loyers bien peu chers dans un quartier situé entre deux : entre SoHo et les quartiers Est, East Village et Lower East Side. Brooklyn est également cité (Williamsburg). L'article laisse entrevoir une saturation quasi-totale de Manhattan. Ces transformations sont le résultat de plusieurs facteurs dont deux principaux : la municipalité tend à assouplir le zonage des différents quartiers, autorisant artistes et non artistes à résider dans des zones auparavant illégales, mais la même commission accentue ses contrôles dans les zones nécessitant des autorisations, notamment en 1977, lors d'un vaste plan de vérification des permis de résidence. Il est difficile d'évaluer le nombre d'artistes expulsés, mais il est cependant assuré que ces évictions ont contribué aux mutations de la population. Les artistes ne disposent plus de cet espace géographique unique pour l'épanouissement d'une communauté artistique soudée. Ceci nous mène vers plusieurs hypothèses : la dilatation de la trame de la communauté dans les territoires de Downtown ne pouvait s'accorder avec des espaces comme 112 Greene Street dont la vie correspondait à une présence quasi-permanente des artistes alentour. Le terme « atelier » dans l'appellation « 112 Greene Street / 112 Workshop » provient de cette situation particulière où un petit ensemble de rues constituait le noyau de l'avant-garde se retrouvant au 112, ou au restaurant Food. Le caractère d'atelier s'est ensuite largement évaporé de la définition des espaces alternatifs. Les mots « alternative art spaces », dans les premières années, dépassent la définition du seul espace d'exposition. Espace d'exposition certes, mais aussi de production, de réflexion, de discussion, de diffusion des œuvres. L'élargissement de la trame a-t-il été un des facteurs de la modification de la définition des espaces alternatifs ? Dans quelle mesure l'expansion

380 « The moment when artists predominated in the Tribeca neighborhood is not the story of the self-determination of an artists' community. It is not a junior version of the SoHo story, nor is it a more sedate version of the East-Village do-it-yourself artists' bohemia. Rather, Tribeca may be about the rise of a new corporate culture of the arts in tandem with the redevelopment of lower Manhattan. Through downtown art agencies and the Tribeca alternative art spaces, the avantgardism of the downtown scene was in some measure inscribed into corporate culture.

While none of these venues would have existed without state support, a great deal of this inscription is due to both private patronage and corporate support. The outlines of this story have yet to be written. The more public face of this activity was the aggressive art-buying practices of the fedora-wearing Jack Bolton for the Chase Manhattan Bank collection. Jeffrey Deitch, a well-informed former Sohoite and occasional critic working for Citibank's investment services was also a visible figure on the art scene. The munificent albeit discreet examples of Dia Foundation patronage, providing artists like LaMonte Young and Robert Whitman with entire buildings to work in, offered a new model of grand patronage as the scions of a Texas oil drilling equipment fortune embraced avant-garde art. Alan Moore, « Being there, The Tribeca Neighborhood of Franklin Furnace », *The Drama Review* 49, 1 (T185), Printemps 2005, p. 69.

géographique de cette trame a-t-elle été un catalyseur pour la fusion des réseaux entre différents quartiers d'avant-garde, notamment entre SoHo et le Lower East Side ?

Quels espaces alternatifs ? Les évolutions de la définition

La lecture de la presse contemporaine démontre combien l'usage des termes « espaces alternatifs » devient exponentiel à partir des années 1974 - 1976. Tout espace qui n'est pas considéré comme une galerie ou un musée est un espace alternatif. Le terme alternatif perd de sa spécificité pour revêtir son acception la plus large. Les termes avaient trouvé une identité affirmative dès 1971 environ. Espace non seulement à la marge des musées et des galeries, l'espace alternatif était un lieu où s' épanouissaient des œuvres et des performances souvent en devenir. Exposer le processus de création était un des leitmotiv fondamentaux qui avait dessiné la première définition des espaces alternatifs. Le rapport aux galeries était d'ailleurs particulièrement nuancé. L'opposition franche entre galerie et espace alternatif était rare. On reconnaissait cependant que le statut et la perception des œuvres ne pouvaient être envisagés de la même façon dans une galerie et dans un espace alternatif. Exposer à 10 Bleecker, au 112 Greene Street ou à The Clocktower n'était pas qu'un tremplin, mais plutôt un complément. Si de jeunes artistes ont en effet pu être d'abord exposés dans des espaces alternatifs puis dans des galeries importantes, nombreux sont les artistes qui avaient déjà été exposés chez Sonnabend, Castelli ou Paula Cooper et qui continuaient à exposer en espaces alternatifs, recherchant des contextes différents et parfois plus de liberté.

Pourtant, à partir de 1974 environ, les espaces alternatifs tendent à formaliser leurs pratiques. Quelques lignes de programmation se dessinent. L'alternative change de forme. Nous évoquions l'autonomisation des œuvres par rapport aux lieux d'exposition, en partie sous l'influence de la croissance de l'art vidéo : cette autonomisation sera cruciale dans la mutation de la définition de l'alternative. Les premiers espaces se définissaient comme des lieux où pouvaient être réalisées et exposées des œuvres, des pratiques, qui ne trouveraient leur place nulle part ailleurs. Les galeries « co-op » sont, au contraire, définies par leurs artistes et non par leurs pratiques. Leur caractéristique est d'exposer des artistes qui ne trouvent pas leur place dans des galeries commerciales traditionnelles. Or, si les œuvres exposées et les pratiques développées dans les premiers espaces alternatifs tendent à estomper leurs liens avec les lieux-mêmes, avec leur texture et leur topographie, l'alternative perd en partie sa première qualité pour retrouver son sens commun : une alternative au musée, à la galerie traditionnelle. S'en suit alors un rapprochement réel entre les définitions de plusieurs espaces, galeries co-op, espaces spécialisés, à but non lucratif. Ni musées, ni galeries, ils sont alternatifs d'abord dans leur statut plus que dans leurs pratiques.

Cette mutation de la définition s'opère entre 1974 et 1976 environ et entraîne alors une série de requalifications. Alors que 112 Greene Street était appelé « alternative art space » au même titre que The Clocktower au début des années 1970, les galeries co-op et d'autres espaces parfois tenus par les artistes eux-mêmes (comme par exemple The Kitchen center) bénéficiaient très peu de cette appellation. C'est seulement à

partir de la fin de la première moitié de la décennie que les termes sont utilisés sans distinction des pratiques et sans référence aux premières définitions. L'on dispose ici d'une des solutions à une question originelle : comment discerner une unité à travers la quantité d'espaces qualifiés d'alternatifs ? La liste établie par Julie Ault[381] révèle en effet une multitude de lieux au fonctionnement, aux artistes, aux œuvres trop variés pour tenter d'y établir une définition qui ne soit pas par la négative. Si l'on reprend cependant les changements de définition durant la décennie 1970, on observe des mutations dans les pratiques et dans les termes qui éclairent cette diversité déconcertante.

Le milieu de la décennie va justement attester des premiers regards vers les années passées : artistes et critiques commencent à regarder en arrière. C'est le temps des premières analyses rétrospectives sur l'alternative, dont l'exposition *New York Downtown : SoHo* organisée à Berlin par René Block en 1976 est une des manifestations majeures[382]. Qu'a apporté l'« alternative » à la scène artistique new-yorkaise, américaine, voire internationale ? On s'interroge sur le développements de pratiques en rupture avec le minimalisme des années 1960, sur la place prise par la danse désormais mêlée à la vidéo et à ces nouvelles formes de « théâtre d'artistes ». L'accumulation de nouveaux réseaux et de pratiques variées constitue un terrain de réflexion propice à la création de nouvelles rubriques dans les journaux locaux, à la croissance de la presse et de la critique faite par les artistes eux-mêmes. C'est le temps du discours rétrospectif sur des années passées qui bénéficiaient d'une configuration urbaine, mais aussi d'une configuration économique sensiblement différentes.

Un autre élément va en effet transformer la scène alternative : dans les mêmes années, après 1973 - 1974, les financements des espaces vont croissant (l'augmentation sera exponentielle entre 1976 et 1979). Ils s'accompagnent cependant d'une rigidité administrative absente des premières années. Les financements du National Endowment for the Arts et du New York State Council on the Arts permettent de mettre en place plus d'expositions, mais aussi de rénover les lieux. Si les premiers mois, voire les premières années, d'exposition se sont sédimentés[383] sur les sols et les murs du 112 Greene Street ou du 10 Bleecker, il est arrivé un moment où murs et sols ont du être refaits, où l'espace a pris des allures de w*hite cube* alors même que les œuvres tendaient à rompre ces liens invisibles établis entre les objets et les murs, les corps et les murs. P.S.1 montre, en accéléré, ce processus de restauration : dès la seconde exposition, après *Rooms*, les murs et les sols ont fait peau neuve et

381 Julie Ault, *Alternative Art New York, 1965-1985*, University of Minnesota Press, 2002.

382 *New York Downtown : SoHo*, exposition tenue à Berlin à l'Akademie der Künste du 5 septembre au 17 octobre 1976, et réalisée par René Block.

383 Vito Acconci, dans l'un de ses scripts publiés dans le magazine *Avalanche* à l'automne 1972 évoque par exemple les restes d'une pièce de Matta-Clark parmi lesquels il effectue une de ses performances au 112 Greene Street : "Combination" (5 juin 1971) : "Three roosters: withdrawal cell: convergence area: holding the roosters – adding them to my body (my body as a cover for the roosters, container for the roosters). Performing a space: bringing the space to a point – if I concentrate on a limited region, I can be numbed to the rest of the space, and unavailable to other people – bringing the space to a finished state. The place should embody, structure, my concentration (the remains of a Gordon Matta piece, in the basement: wood and iron construction – dirt floor five feet by seven – diagonal ceiling – no room to stand in – undergrowth – debris – mold). Coming here can be a return to lushness – I have to keep upholding, recreating it – on top of the enclosure, balanced rows of bottles – precarious enclosure – my movements have to be careful." *Avalanche Magazine*, Automne 1972, p. 56.

ressemblent plus à la galerie de Leo Castelli qu'aux deux niveaux du 112 Greene Street. De plus, la hausse des financements et la pérennisation des espaces alternatifs sur la scène new-yorkaise ont tissé un réseau, créé un système d'exposition triangulaire désormais très classique et constitué des espaces dits alternatifs, des galeries et des musées. Les trois fonctionnement ensemble, balayant ainsi un champ de la création on ne peut plus large.

Paradoxalement, alors que la définition des espaces alternatifs tend à englober tous les espaces se définissant comme « alternatifs » aux galeries et aux musées, l'alternative devient au même moment un maillon essentiel du système décrié en 1969 par les artistes en grève. L'alternative ne pouvait s'épanouir en dehors du système, mais seulement à la marge. Il s'agit là d'un phénomène très prévisible et commun à toute avant-garde : sa récupération rapide dans un système qui a déjà intégré la notion même d'avant-garde. Ce phénomène tombe ainsi sous le coup des critiques émises en 1969 par des artistes refusant la logique du renouveau permanent et de l'avant-garde qui légitimerait un fonctionnement du marché de l'art par « coups » et secousses.

Les descriptions de SoHo présentes dans le catalogue de l'exposition montée par René Block à Berlin témoignent de cette situation :

> La diffusion de l'art au delà des réseaux commerciaux est une caractéristique majeure de l'importance de SoHo dans les années 1970. Il est important de reconnaître que SoHo comporte à la fois le système marchand développé des galeries new-yorkaises et les formes d'expositions émanant des artistes eux-mêmes.[384]

Il va donc s'agir désormais d'étudier ces espaces nés avant et après 1976 et qui ont intégré la liste des espaces alternatifs après leur redéfinition. The Kitchen est désormais considéré sans équivoque comme un des premiers espaces alternatifs, alors même que les termes n'étaient pas utilisés au moment de sa création, et ce jusqu'en 1974 - 1976 environ. De même, Artists Space ou encore quelques galeries co-op particulières comme A.I.R., 55 Mercer ou SoHo 20 partagent désormais une même appellation. Si une partie de l'alternative semble s'être formalisée à partir du milieu des années 1970, c'est sans compter quelques apparitions majeures : Franklin Furnace fait par exemple partie de ces espaces qui, certes apparus tardivement et considérés comme une seconde génération d'espaces alternatifs, ont su renouveler ce qu'était la première alternative, à savoir des pratiques et des œuvres qui ne trouvaient leur place ni en galerie, ni en musée. En se focalisant sur la performance, sur sa documentation, et sur le livre d'artiste, en faisant de la page un dernier espace alternatif, Franklin Furnace, mais aussi Printed Matter, développent une nouvelle approche de l'alternative qui méritera un plus ample développement dans une dernière partie.

Se dessinent alors trois directions principales : l'expérimentation et les nouvelles techniques, pour ne pas dire technologies, comme la vidéo (et la musique électronique), développées par des espaces majeurs dont

384 « The distribution of art beyond the commercial channels is a major aspect of SoHo's significance in the 1970's. It is important to recognize that SoHo contains both the developed marketing system of the New York galleries and artist-originated forms of public statement ». *New York Downtown : SoHo*, catalogue de l'exposition tenue à Berlin à l'Akademie der Künste du 5 septembre au 17 octobre 1976, et réalisée par René Block. P. 147.

The Kitchen ; un accent porté sur le collectif et le collaboratif dans des espaces hybrides, galeries ou espaces à part où des jeunes artistes et des artistes en marge des grandes galeries commerciales peuvent voir leur travaux exposés et diffusés. Parmi ceux-ci, Artists Space, espace directement dépendant du New York State Council on the Arts et qui a régi la croissance de nombreux jeunes artistes en jetant la lumière sur une nouvelle génération notamment à la fin des années 1970. Enfin, la troisième voie que l'on observe est celle citée précédemment : quand la page devient un espace alternatif à part entière, nécessitant ses modes de diffusion et d'exposition propres. Ces nouveaux modèles s'éloignent souvent de l'identité première des espaces alternatifs, du moins en apparence. On tentera de voir comment cette définition *a posteriori* des espaces alternatifs se trouve en germe dès les premières années, comment la relation à la ville et à l'espace urbain trouve de nouvelle ramifications, mais aussi comment l'alternative s'intègre à un réseau croissant de publications qui se font le relais des expositions et surtout de la critique, d'un nouveau discours sur les pratiques artistiques contemporaines.

Écrire l'histoire de SoHo : presse locale et introspection

La presse locale devient en effet prolifique. La presse d'artiste se développe également et les artistes tendent à prendre la plume de plus en plus fréquemment. Nous avons pu observer combien la part de l'écrit était importante chez Vito Acconci par exemple. Cette importance du récit, de la trace, du document, et cette obsession pour la littérature moderniste, sont des éléments qui ne peuvent qu'attiser et stimuler une presse nouvelle, alternative elle aussi. Or, cette part de l'écrit nous amène vers un autre point : la géographie de Downtown. Le Lower East Side, à l'Est de SoHo (la « frontière » étant le Bowery) a toujours été un bastion de la littérature (et du cinéma). Une certaine avant-garde littéraire s'y était développée et les membres de la Beat Generation y avaient leurs points d'attache. La tradition littéraire du Lower East Side s'est peu à peu intégrée à l'alternative dans un contexte où les artistes de SoHo témoignaient, pour beaucoup, d'un profond attachement au littéraire et à la littérature notamment, Beckett et Joyce en particulier. On connaît la fascination de Robert Morris pour Beckett. Vito Acconci lui vouait également une certaine passion, tout comme à Joyce qui semble être une des figures sous-jacente à de très nombreuses œuvres et pratiques. L'expansion de l'alternative en dehors de SoHo et la fusion des réseaux littéraires et artistiques est amorcée au milieu de la décennie pour s'épanouir pleinement dans ses dernières années puis pendant les années 1980 quand peintres, *performers*, dramaturges, musiciens et poètes ne forment qu'une seule communauté soudée par la croissance incroyable de la presse underground modelée sur la presse littéraire de l'avant-garde des quartiers Est.

En octobre 1973 naît le *SoHo Weekly News* qui sera imprimé jusqu'en mars 1982. Le très bref éditorial du second numéro le présente comme un forum pour la communauté de SoHo. Chaque semaine un plan et un listing annonce les dernières expositions et le journal traite principalement de l'évolution du quartier et de l'art qui s'y produit. Une chronique mérite un détour tout particulier : celle de Wendy Perron. Intitulée « Concepts in Performance », la chronique s'attache à détailler l'actualité de la performance, de la danse, du théâtre en recherchant un nouveau vocabulaire, une nouvelle forme de critique, très largement issue de la danse post-moderne. En effet, avant d'être critique, Wendy Perron est danseuse. Sa chronique apparaît en 1976, alors

qu'elle fait partie de la compagnie de danse de Trisha Brown. Entre 1976 et 1978, sa chronique va être une des premières régulièrement consacrées à l'art de la performance, aux liens entre danse et performance, théâtre et performance. Son rapport étroit, physique, à la danse et à la performance, la conduit à travailler sur les termes de la description, sur le vocabulaire de l'analyse, faisant ainsi émerger un nouveau modèle critique.

Parmi la nouvelle presse, citons également un magazine essentiel : *Art-Rite*. Journal gratuit fondé par Edit DeAk et Walter Robinson, publié entre 1973 et 1978, il couvre la jeune génération présente et active dans les espaces alternatifs en égratignant de temps en temps les artistes qu'il considère assez installés pour subir la critique. Edit deAk raconte comment, selon elle, *Art-Rite* devait venir contrebalancer la critique formaliste, traditionnelle, souvent machiste, pour diffuser et apprécier la nouvelle scène de Downtown. Dessins, critiques, poèmes : le mélange et l'esthétique de *Art-Rite* préfiguraient les fanzines et très nombreux magazines qui devaient fleurir, dans l'East Village et le Lower East Side à la fin de la décennie.

Or, cette nouvelle presse se fait l'écho d'un premier regard rétrospectif sur l'alternative. Les termes « espaces alternatifs » sont très utilisés et le temps semble être venu de se pencher sur ce qui apparaît déjà comme un moment historique, les années 1969-1976 et la nouvelle scène artistique née dans SoHo et née de SoHo. Les articles ou manifestations anniversaires se multiplient et c'est surtout la grande exposition organisée à Berlin à l'*Akademie der Künste* entre le 5 septembre et le 17 octobre 1976 qui marque un point d'orgue à cette analyse d'un mouvement historique. Cristallisation des critiques et des études sur la nouvelle scène, l'exposition et son catalogue se veulent un panorama de la création et de l'état d'esprit régnant dans SoHo dans la première moitié des années 1970. On a pu voir comment l'exposition *Rooms* à P.S.1 révélait la formalisation des rapports entre pratiques artistiques et espace urbain, relations mises en avant par l'Institute for Art and Urban Resources. L'exposition de Berlin va justement analyser ces échanges. L'avant propos précise combien une analyse de SoHo permet de mieux comprendre les relations entre l'art et l'environnement urbain à l'âge industriel, dans une ville encore marquée par les industries, et surtout de mieux saisir les modes de vie d'une communauté en n'abordant pas uniquement les pratiques artistiques mais un ensemble de conditions de vie.[385]

Le catalogue de l'exposition s'attarde en effet sur les conditions de la naissance de SoHo et de la communauté d'artistes en accordant une place toute particulière aux « Street Works » avec un texte de Lucy Lippard[386] traitant de très nombreuses manifestations, activités, happenings ou performances qui se sont déroulés dans les rues de Downtown. On tente également de cerner les liens, souvent étroits, tissés entre cette avant-garde new-yorkaise et les avant-gardes européennes. L'atmosphère quotidienne du quartier, diurne comme nocturne, est décrite avec une acuité renforcée par l'abondance de photographies. Fluxus, les ambiguïtés de la bohème dans un quartier devenu très commercial, les rôles du film et de la vidéo, une étude

385 Ulrich Eckhardt et Werner Düttmann, « Foreword », *New York – Downtown Manhattan : SoHo*, catalogue d'exposition (Berlin, Akademie der Künste, 5 septembre – 17 octobre 1976), p. 5

386 Lucy Lippard, « The Geography of Street Time : A Survey of Street Works Downtown », in *New York – Downtown Manhattan : SoHo*, catalogue d'exposition (Berlin, Akademie der Künste, 5 septembre – 17 octobre 1976), p. 181-210.

des espaces alternatifs, les liens communautaires : la plupart des éléments majeurs de la nouvelle scène américaine sont détaillés avec force documents, textes, photographies, articles de presse. Les œuvres, quant à elles, sont exposées ou diffusées quand c'est possible, et une succession d'événements doivent permettre une forme de transfert temporaire de la scène de Downtown à Berlin. [387]

Quelle image de Downtown cette exposition a-t-elle créée ? Dans quelle mesure ce regard rétrospectif, guidé par René Block, a-t-il permis de forger une certaine identité, *a posteriori*, de la scène de SoHo et de l'alternative ?

> Il n'y a pas d'autre mot – SoHo est un phénomène. D'un point de vue européen, la vitesse à laquelle les taudis industriels, bien que destinés à la démolition, sont devenus le point de focalisation de l'avant-garde occidentale est totalement époustouflant.
>
> Des volumes entiers ont été écrits ces temps-ci à propos de SoHo, à propos de son art et de ses artistes, de ses galeries et de son public. C'est d'autant plus remarquable que, avant cette exposition, personne n'a été analyser en profondeur le phénomène du quartier lui-même – dans sa signification historique pour le Manhattan du XIXe siècle et dans sa fonction de communication dans un monde des arts isolé par la compétition qui règne dans la seconde moitié de notre siècle.
>
> Il y a de nombreuses façons d'interpréter SoHo. Certains le voient de façon abstraite, comme un « -ism » de quelque sorte. SoHO, disent-ils, n'est pas un lieu mais un état d'esprit, une attitude intellectuelle, une mentalité esthétique et politique singulière indépendante de toute frontière géographique. D'autres perçoivent SoHo comme un catalyseur, assurément un point géographique, concentrant et diffusant les énergies. D'autres encore envisagent SoHo comme rien d'autre qu'un lieu construit artificiellement pour commercialiser l' « avant-garde » […]. Cette dernière affirmation peut s'entendre résonner très fortement du point de vue contemporain, en 1976, et ses partisans ne se lassent pas de prévoir le déclin rapide de SoHo.
>
> Pourtant, cette exposition n'a pas la moindre intention d'être un requiem anticipé[388].

Certes enthousiaste quant à la prospérité des arts et du dynamisme de SoHo, René Block révèle

387 « Three exhibitions alternating with each other, performances, video presentations, supplemented by a slide-tape-show "Graffiti of the Lower East Side", environments, films, concerts, theatre and dance performances are to convey a coherent picture ». Ulrich Eckhardt et Werner Düttmann, « Foreword », *New York – Downtown Manhattan : SoHo*, catalogue d'exposition (Berlin, Akademie der Künste, 5 septembre – 17 octobre 1976), p. 5.

388 There's no other word for it - SoHo is a phenomenon. For European time standards, the speed at which this industrial slum, even though slated for demolition, has become the focal point of Western avant-garde is nothing short of mind-boggling.

Whole reams have been written in recent times about SoHo, about its art and artists, its galleries and its public. It is all the more remarkable that, prior to this exhibition, no body has gone at all deeply into the phenomenon of the district itself - into its historic significance for the Manhattan of the 19th century and its communicative function for an artistic world isolated by competition in the second half of this century.

There are many ways of interpreting SoHo. Some view it abstractly, as an Ism of some sort. SoHo, they say, is not a place but a state of mind, and intellectual attitude, a specific political and aesthetic mentality not subject to any geographical boundaries. Others see SoHo as a catalyst, certainly a geographical point, at which energy can be either imbued or discharged. Still others regard SoHo as nothing but an artificially contrived place for the marketing of the « avant-garde » [...]. The last assessment is heard very loudly from the 1976 point of view, and its proponents never tired of predicting SoHo's rapid demise.

However, this exhibition has not the lightest intention of being an anticipatory requiem. » René Block, « Square Map SoHo », *New York – Downtown Manhattan : SoHo*, catalogue d'exposition (Berlin, Akademie der Künste, 5 septembre – 17 octobre 1976), p. 7.

subtilement les critiques touchant très largement la scène de Downtown au milieu des années 1970. Pourtant, si le catalogue n'est certes pas un requiem anticipé, il participe de l'historisation d'un mouvement alors quelque peu figé, stérilisé, dans l'identité qui lui est accordée.

Un des points de départ méthodologiques de l'exposition a consisté en une liste des artistes résidant dans SoHo : où chacun habite, qui participe aux expositions, etc. Les artistes exposés et présents à Berlin devaient donc résider dans SoHo : il s'agissait de mettre en lumière une certaine unité de pratiques émanant précisément d'un quartier. Berlin allait accueillir un transfert de SoHo, en modèle réduit et des galeries, comme celle de Paula Cooper notamment, ont ainsi réalisé des expositions similaires à celles présentées Downtown durant les années précédentes. Pourtant, un élément interpelle à la lecture du catalogue : les artistes de la toute première génération, Jene Highstein, Richard Nonas, Suzanne Harris, etc., ne sont pas présents ou simplement nommés, très brièvement. La sculpture post-minimale et *in situ*, si caractéristique des premières années est presque totalement mise de côté. Contemporaine de l'exposition *Rooms*, celle de Berlin est une rétrospective d'un même territoire géographique et esthétique, avec des pratiques cependant bien différentes. *Rooms* se déroulait dans une ancienne école abandonnée et c'est avant tout ce rapport étroit entre matière urbaine et sculpture processuelle qui fut mis en valeur et à l'origine des œuvres créées sur place pour la plupart. Il s'agissait d'une forme d'aboutissement de plusieurs années de travaux et d'expérimentations alors que l'exposition de Berlin s'apparente plus à un état des lieux, en 1976, de la scène Dowtown. La perspective adoptée est bien celle de 1976, quand la contribution de SoHo à la scène artistique américaine et internationale se résumait en deux mots : vidéo et performance[389].

La performance (liée à la vidéo) est considérée comme l'apport majeur de SoHo, à la fois comme une pratique artistique, mais aussi comme un événement social de la communauté, point de rassemblement et d'échange. Stephen Koch, dans son essai sur SoHo, décrit le phénomène ainsi :

> Une performance : Performance, en passant, est le mot utilisé pour se référer à n'importe quel événement durant lesquels des gens font quelque chose devant un public. Il s'agit d'une des formes d'art les plus extraordinairement vastes qui soient apparues à New York depuis l'émergence de SoHo. Maintenant, qu'une performance soit bonne ou mauvaise, intéressante ou non, c'est toujours très certainement un événement social majeur. [390]

Le point de vue de Stephen Koch est contemporain de la surcroissance de SoHo, de l'abondance des œuvres et des espaces[391] de performance. Il perçoit les failles d'une communauté qui s'est très largement transformée. Un des intérêts de la part croissante accordée à la performance est de questionner le statut de l'artiste, comme si la

389« SoHo's contribution to the contemporary art scene : Video and Performance ». René Block, « Map Square SoHo », Ibid. p. 15.

390 « A performance : Performance, by the way, is the word used when referring to any event in SoHo in which people do things in front of the audience. It has been one of the most dramatically expanded forms of art activity to have taken place in New York since SoHo's rise. Now, whether a performance is good or bad, interesting or not, it is also very much a major SoHo social event ». Stephen Koch, « Reflections on SoHo », in *New York – Downtown Manhattan : SoHo*, catalogue d'exposition (Berlin, Akademie der Künste, 5 septembre – 17 octobre 1976), p. 131-133.

391 Le même Stephen Koch commente d'ailleurs cet usage du terme « espace » : « you will find yourself not in a theater but in « space » (« space » like « work » is one of SoHo's most cherished word.) »

performance était en elle-même une mise en jeu de la définition de l'artiste. Est-il possible d'être acteur et de jouer l'artiste ? C'est une question, et une hypothèse qu'émet Stephen Koch dans son essai.

> Soho est devenu une communauté majeure, et pas seulement une communauté au sein de laquelle l'art se réalise, mais (ce qui n'est pas tout à fait la même chose), un lieu où ce que c'est qu'être artiste est une notion qui est mise à l'épreuve et mise en scène. Ce qui se passe là-bas sera important un jour pas simplement pour l'art produit par les artistes vivant là-bas, mais aussi pour la vision de l'identité de l'artiste qui y est créée. Chaque communauté crée ses propres pressions et ses propres promesses. Pour une génération entière d'étudiants en art se se massant maintenant dans cette communauté, SoHo est devenu le lieu où il fallait être, un lieu ou la tache ardue et héroïque d'auto-création (création de soi?) doit être représentée. En même temps, elle possède ses conformismes rigides et ses exigences sociales. [392]

Ce regard distancié sur l'alternative et la scène de Downtown désormais bien installée va servir de point de départ pour la génération suivante. La construction d'un discours *a posteriori* sur les pratiques de la première moitié de la décennie va en partie être à l'origine de la valorisation de la performance et de la vidéo comme caractérisant cette scène artistique originale. L'année 1976 est en quelques sorte le point d'aboutissement, l'ouverture vers une seconde génération d'espaces alternatifs. C'est aussi l'année où le magazine *Avalanche*, si crucial pour la première génération d'espaces, arrête sa publication. C'est également en 1976 que Brian O'Doherty publie le premier article d'une série. « Inside the White Cube : Notes on the Gallery Space », paru dans *Artforum* en mars 1976, revient sur l'évolution de l'espace d'exposition moderniste, sur le mur et le plan pictural. Si cet essai ne traite pas directement de l'avant-garde contemporaine, il présente une mise en perspective historique et participe de ces regards rétrospectifs sur l'espace d'exposition, la galerie et leurs alternatives.

Or ces regards rétrospectifs ne sont pas sans affecter la perception de la scène Downtown par les institutions comme le N.E.A. et le N.Y.S.C.A.. Les deux organismes publics ont, depuis le début des années 1970, été le soutien fondamental de l'alternative. Les financements, exceptionnellement libres et relativement généreux, ont été une des sources de la naissance de nombreux espaces, révélant bien évidemment dès le départ les impossibilités d'une réelle « alternative ». Pourtant, les financements des premières années se firent sans contre-partie, avec une absence de contrôle quant aux contenus, quant à l'affectation des fonds et à la réalisation des programmes présentés sur les demandes de bourses. La plupart des artistes et fondateurs d'espaces attestent de cette exceptionnelle liberté, flagrante jusqu'aux environs de 1972, quand la rigueur administrative commence à poindre. Le mouvement croissant d'ouverture d'espaces gérés par des artistes va conduire le N.E.A. à former un fonds de subvention particulier destiné aux « espaces d'artistes ». Nous sommes alors en 1978, et les coops

392 « SoHo has become a major community, and not only a community in which art is being made, but (what is not quite the same thing) a place where the notion of what it means to be an artist is being tested and enacted. What happens there will one day be important not merely because of the art that has been produced by artists living there, but also for the version of the artists' identité which it creates. Any community creates its own pressures and promises. For an entire generation of art students now pouring into it, SoHo has become the place to be, a place where the heroic, heady task of self-creation is to be performed. At the same time, it already has its rigid conformities an social demands ». Ibid. p. 141.

et autres espaces alternatifs fleurissent et s'étendent. Pas pour longtemps cependant, puisque dès 1979[393] le budget du N.E.A. s'affaiblit, et l'entrée dans les années 1980 marque la chute des financements, la montée en puissance des confrontations entre artistes et institutions locales ou fédérales : les *culture wars* freineront très largement les expérimentations artistiques financées par l'Etat[394]. La relation étroite tissée entre les institutions publiques et les espaces alternatifs et coops va rendre dépendants ces espaces et assurer leur chute lorsque les financements se feront moindres. Le choix des créateurs de Printed Matter de passer du statut d'espace à but non-lucratif à celui de société commerciale se fait justement à un moment critique, lorsque le lien entre deux domaines en apparence antagonistes (l'alternative et l'institution fédérale) se resserre de façon inappropriée.

Pourtant, au milieu des années 1970, les financements contribuent à la croissance de plusieurs espaces qui acquièrent une place importante sur la scène de Downtown et deviennent les alternatives majeures aux musées et aux galeries, affirmant sans difficulté leur dépendance aux financements publics. L'entreprise des premiers initiateurs des espaces alternatifs et la gestion libre des lieux et des expositions par les artistes eux-mêmes n'est plus tout à fait une priorité. Les relations entre galeries, musées et espaces alternatifs sont normalisées, voire codifiées et le milieu des années 1970 change quelque peu de pôle de référence, au détriment d'un lieu comme 112 Greene Street par exemple.

Artists Space et The Kitchen : quelle place dans l'alternative ?

Parmi les espaces dont la définition n'a pas toujours été évidente, deux noms viennent en premier : The Kitchen et Artists Space. Désignés *a posteriori* comme « espaces alternatifs », ils adoptèrent la définition principalement à partir du milieu des années 1970, pour ne plus la quitter. Comment des espaces crées au début des années 1970 ont-ils été considérés comme espaces alternatifs à part entière seulement dans la seconde moitié de la décennie ? Même en 1976, Douglas Davis dans son essai intitulé « SoHo DU MAL, Film, video, culture and politics » ne cite qu'une fois le terme « alternative » pour désigner des « alternative institutions »[395]. Mais pas d'espaces alternatifs. Plusieurs raisons à cela : l'espace d'exposition n'est pas l'espace de la vidéo. Si les tous premiers espaces alternatifs sont avant tout des « espaces » dans toute leur surface, leur longueur, leur largeur, leur hauteur, leur texture, des lieux comme The Kitchen se définissent d'abord par un matériel mis en commun, une équipe, un médium. L'espace de diffusion des vidéos, si nous pensons par exemple à Global Village, est la télévision. La structuration de ces nouvelles associations d'artistes autour de la vidéo va se modifier au fur et à mesure des évolutions technologiques et esthétiques.

Artists Space

Ensuite, un lieu comme Artists Space présente une différence simple avec les premiers espaces

393 Pour une analyse des financements par le N.E.A., voir Frédéric Martel, *Op. Cit.*

394 Pour plus de détails sur les culture wars, voir : Brian Wallis « Public funding and alternative spaces », in Julie Ault (ed.), *Alternative Art New York 1965-1985*, The Drawing Center / Minneapolis : University of Minnesota Press, 2002.

395 Douglas Davis, « SoHo DU MAL, Film, video, culture and politics », in *New York Downtown Manhattan – SoHo*, p. 211.

alternatifs : sa fondation ne tient pas à quelques artistes mais au Comité pour les arts visuels dépendant du New York State Council on the Arts, l'institution même qui avait commencé à financer les tous premiers espaces alternatifs[396]. Trudie Grace, directrice du Visual Arts Projects Program au N.Y.S.C.A., devient la première directrice de Artists Space qui ouvre sa première exposition en octobre 1973. Il est intéressant de voir dans quelle mesure les expositions de ce nouvel espace prirent modèle sur l'alternative informelle des années précédentes. Irving Sandler qui eut un rôle prépondérant dans le fonctionnement du lieu fut le premier Président du Comité de Direction. « Non-profit gallery », ou espace alternatif, les termes varient selon la date. En quoi Artists Space se rapproche-t-il des espaces alternatifs que nous avons évoqués dans un premier temps ?

> Les espaces les plus hautement rationalisés et, par là même, les plus difficiles à administrer sont ceux établis autour de causes abstraites. Artists Spaces fonctionne sur l'idée de fournir un moyen de visibilité pour les artistes qui ne sont pas affiliés avec une galerie. Les services proposent un fichier d'artistes pouvant prétendre à une exposition déterminée par un jury. Helene Winer, Directrice de Artists Space, travaille à fournir une certaine flexibilité au sein de ce cadre donné. Les programmes comme Artists Materials Grants et Artists Filmmaker Series en sont des exemples.[397]

Artists Space est né d'un premier constat : les artistes ne peuvent être financés légalement par le N.Y.S.C.A. car ils sont considérés comme des entrepreneurs alors que le N.Y.S.C.A. ne doit financer que des organisations à but non lucratif. Plutôt que de modifier la loi, il fallait chercher à soutenir directement les artistes encore non affiliés à une galerie, en recherche de plus de visibilité et de financements pour réaliser leurs œuvres. De même, les galeries co-op ne pouvaient recevoir d'argent du N.Y.S.C.A.. Trudie Grace et Irving Sandler furent encouragés par Lucy Kostelanetz, alors directrice du Visual Arts Program du N.Y.S.C.A., à trouver d'autres solutions, en collaboration avec les artistes concernés, avec des artistes plus installés. Plusieurs artistes comme Richard Nonas, Jene Highstein ou encore George Segal prirent part aux discussions résumées à une question principale : « What is it that the art world needs at this moment, aside from grants to individual artists?[398] » Richard Nonas proposa de financer des expositions directement dans les ateliers, ce qui fut rejeté pour plusieurs raisons :

---

396 L'annonce de l'ouverture parue dans le magazine *Avalanche* (Eté/Automne 1973) présente le lieu ainsi : "Artists Space is a new showing area at 155 Wooster Street whose aim is to present work by artists not affiliated with commercial or cooperative galleries. It's sponsored by the Committee for the Visual Arts, Inc., with support from the New York State Council on the Arts, and the exhibiting artists are selected by other artists. In their opening show in October 6, the sculptural selections were made by Richard Nonas (J.B. Cobb) and Nancy Graves (Ree Morton). Sol LeWitt's current selection is Jonathan Borofsky's *2,008,064*." p66

397 « The most highly rationalized and thereby more difficult to administer spaces are those formed around abstract causes. Artists Space is run on the idea of providing exposure for artists not affiliated with galleries. Services include a file on artists from which they are eligible for exhibitions selected by panels. Helene Winer, Director of Artists Space, is working to provide flexibility within this given framework. Programs such as Artists Materials Grants and Artists Film-maker Series are some examples ».Stephen Reichard, « Alternative Art Spaces : One to One Politics for the Avant-garde », in *New York Downtown Manhattan – SoHo*, p. 249. Notons tout de même que Hélène Winer interviendra, après la direction de Trudie Grace, pour assouplir le système de sélection et d'exposition des artistes qui s'est souvent avéré trop rigide, ne garantissant pas le renouvellement attendu dans un tel espace.

398 voir l'entretien de Trudie Grace et Irving Sandler avec Joan Rosenbaum, publié à l'occasion des vingt-cinq ans de Artists Space. P20.

> On a éliminé ça parce que nous sentions que les gens ne viendraient pas. Trop de lofts restaient difficilement accessibles. Nous avions besoin de quelque chose de vraiment plus établi, quelque chose qui inciterait les gens à venir voir le travail d'artistes totalement inconnus et non affiliés.[399]

Cette réponse d'Irving Sandler dégage justement toutes les ambiguïtés à l'origine de la fondation de Artists Space[400] : un lieu destiné à des artistes méconnus, mais un lieu qui n'aurait pas la confidentialité et la radicalité d'un espace alternatif, une institution pour les artistes en cours de reconnaissance. Trois ans et demi après la fondation des tous premiers espaces alternatifs, une telle institution reflète là encore la formation d'un modèle. Tout comme The Institute for Art and Urban Resources s'est peu à peu transformé en modèle de récupération des espaces urbains pour mettre en valeur des pratiques artistiques en symbiose avec l'environnement citadin, Artists Space va être la formalisation de l'espace alternatif, géré par les artistes, pour les artistes, mais sous la direction du N.Y.S.C.A., au moins durant ses trois premières années.

Le caractère essentiel de Artists Space tenait au mode de sélection des artistes, par les artistes eux-mêmes : une structure hybride, entre espace alternatif et galerie co-op. Comme dans les galeries co-op les nouveaux artistes invités à exposer devaient être choisis par leurs pairs et pouvaient ainsi bénéficier de leur première exposition personnelle. Or, en plus de ce projet permettant à de nombreux artistes de disposer d'une visibilité remarquable, Artists Space monta une série de programmes destinés à renforcer le soutien critique et logistique aux artistes : « The Artists Lecture Program » conçu pour valoriser une réflexion et une visibilité du discours critique de la communauté au sein des institutions de la scène new-yorkaise ; le « Emergency Materials Fund » ou encore le « Unafilliated Artists File[401] ». Ces programmes devaient donner les moyens aux artistes de contourner les structures traditionnelles des critiques, conservateurs et institutions régissant l'*establishment* new-yorkais.

De même, le comité de direction de Artists Space se devait de comprendre au moins une moitié d'artistes. La gestion et la coordination du lieu, des expositions et des programmes se faisaient ainsi en partenariat avec les artistes et les institutions finançant Artists Space. Pour la première année, Irving Sandler avait préparé une liste de vingt et un artistes reconnus. Chacun d'entre eux était convié à choisir un artiste qui n'était affilié à aucune galerie pour le proposer pour une première exposition à Artists Space. Une seule exposition par artiste était acceptée et aucun artiste ne pouvait être choisi deux fois. Parmi les « seniors » qui

---

399 « We shot that down because we felt people wouldn't come. Too many lofts were not easily accessible. We needed something really more established, something to induce people to come see the work of totally unrecognized, unaffiliated artists. » Irving Sandler dans un entretien avec Trudie Grace et Joan Rosenbaum. *5000 Artists Return to Artists Space: 25 years,* Ed. : Claudia Gould et Valerie Smith, Artists Space / D.A.P. Publishers, 1998, p. 20.

400 Les mêmes préoccupations seront en partie à l'origine de la fondation du New Museum en 1977 : un besoin de créer un espace qui gagnerait la reconnaissance du public et de la critique tout en exposant des artistes inconnus et radicalement contemporains .

401 Ce type de base de données avait déjà été mis en place par le collectif féministe de l'Art Workers Coalition : le Ad Hoc Committee, monté par Lucy Lippard. Fondé en 1971, le "Women's Slide Registery" comptait environ 600 femmes artistes répertoriées. Voir Corinne Robins, "The A.I.R. Gallery : 1972 – 1978", *A.I.R. Overview 1972-1977, An Exhibition in Two Parts*, A.I.R. Gallery, New York, 1978.

firent leur choix, l'on distingue notamment Chuck Close, Donald Judd, Vito Acconci, Dorothea Rockburne, Richard Serra, Jackie Winsor, Nancy Graves ou encore Philip Pearlstein et Sol LeWitt. Certains choisirent leur assistant[402], d'autres visitèrent des ateliers, et le système de sélection caractéristique de Artists Space était en place. Ce mode de sélection suscitait également la curiosité des critiques et des visiteurs avides de connaître les choix des artistes, assurant ainsi un certain public pour chaque exposition. Pourtant, quelques oppositions purent voir le jour : ce type de choix n'engendre-t-il pas inévitablement une forme de lignage empêchant toute rupture radicale et ne prônant qu'une continuité des générations précédentes ? Dans quelle mesure le choix des premiers artistes n'est-il pas lui-même un parti pris curatorial ? Afin de tenter de pallier ces difficultés, un autre processus de sélection fut mis en place : une liste de six cent soixante artistes fut envoyée à chacune des personnes citées sur la liste. Il était demandé à chacun de choisir un ensemble de dix « sélectionneurs ». Quatre-cent-vingt réponses revinrent à Artists Space et une liste d'artistes prêts pour la deuxième et la troisième saisons d'expositions était ainsi préparée. L'on distingue plusieurs réseaux, plusieurs types de pratiques et avant tout une grande hétérogénéité parmi les artistes choisis : Louise Bourgeois, Christo, Red Grooms, Lynda Benglis, Mel Bochner, Robert Ryman, Mel Edwards, Brice Marden, Mary Frank et Rafael Ferrer[403]. C'est au même moment que le fichier « Unaffiliated artists file » voyait le jour. Ce fichier, aussi important que le lieu lui-même, était composé de milliers de diapositives et de documents déposés par les artistes ne bénéficiant pas encore de galerie et vivant, pour les premiers inscrits au moins, Downtown Manhattan. Chacun pouvait venir consulter le fichier, et des soirées étaient organisées pour présenter les images des œuvres de ces jeunes artistes. Les artistes « sélectionneurs » recherchaient également dans ce fichier pour leurs choix d'exposition. Galeristes et critiques s'y plongeaient parfois, à la recherche de nouveaux ateliers à visiter, de nouvelles pratiques artistiques à découvrir. On pourrait opposer à ce système son caractère superficiel. La projection de diapositives paraît bien artificielle comme mode de diffusion des pratiques des jeunes artistes. Le fichier et les soirées de projection étaient cependant des moments appréciés et constituaient une forme de continuité avec le caractère informel des années précédentes. Lorsqu'un jeune artiste exposait à The Clocktower ou au 112 Greene Street, la communauté d'artistes jouait le rôle de transmetteur entre espaces alternatifs et galeries et il n'était pas exceptionnel de voir des artistes exposer en espace alternatif avant d'avoir une œuvre chez Castelli ou Sonnabend. Le tremplin informel était formalisé, voire ritualisé, dans le cadre de Artists Space, représentant une des principales particularités du lieu : son ambition n'était pas de devenir un musée ou une galerie, mais de rester une institution pivot, un lien entre générations et entre modèles de structures, entre artistes et galeries, entre artistes et musées, entre les artistes et leurs pairs. Or, ce statut de pivot permet de justifier la volonté d'Irving Sandler de

402 Matt Mullican dans un entretien avec Helene Winer, directrice de Artists Space entre 1975 et 1980, Cindy Sherman et Valérie Smith, s'adresse ainsi à Hélène Winer : “When you took over, Artists Space changed radically – I was there before, when all the shows were chosen by other artists. It was a joke. You could tell this artist looked like him or her and therefore that must be the artist's assistant, because the work looked identical. Of course, there were exceptions like Ree Morton, who was chosen by Nancy Graves, or Jonathan Borofsky, who was whosen by Sol LeWitt. That was an excellent show. Great things happened. Scott Burton... But it became much tighther when you were involved, much stronger. It gained architecture and meant something. It had a lot to do with you.” *5000 Artists Return to Artists Space: 25 years,* Ed. : Claudia Gould et Valerie Smith, Artists Space / D.A.P. Publishers, 1998, p57.

403 Liste citée par Irving Sandler dans l'entretien avec Joan Rosenbaum, catalogue *Artists Space* p23

voir Artists Space comme une institution bien établie. Par son statut reconnu, Artists Space pouvait valoriser des pratiques radicales (ce fut parfois le cas, sans un mot du N.Y.S.C.A. ne dise rien), être un pont entre l'expérimental des ateliers et de certains espaces alternatifs et la visibilité offerte par galeries et musées. Le paradoxe n'a pas été sans susciter quelques interrogations et Irving Sandler le premier témoigne de cette ambiguïté fondamentale à propos des soirées de projections de diapositives issues du « Unafilliated Artists File » :

> Nous avons vraiment fait les choses bien. Le premier soir, par exemple, la liste des artistes, environ 400 en tout, dont les œuvres allaient être présentées, a été distribué à tous. S'il y avait quelque choses qu'ils aimaient, ils pouvaient mettre une note et le cocher sur la liste. Les numéros de téléphone étaient également là pour la suite. Dans le fond, nous pouvions voir qu'ils y avaient deux choses contradictoires. D'abord nous essayions de faire entrer ces artistes dans le monde de l'art. Ensuite, il y avait peut-être la possibilité de créer un monde de l'art alternatif, ce que nous n'avons bien sûr pas réussi à accomplir. C'est parce que les collectionneurs, les gens qui mettent le pain dans la bouche des artistes, n'achèteront pas dans un espace alternatif. Ils leur faut un galeriste qui se tient près des œuvres qu'il ou elle choisit.[404]

En formalisant un modèle structurel (la gestion des lieux en grande partie par des artistes) et en assumant un rôle de pivot au sein de la scène artistique, Artists Space pouvait représenter un modèle d'espace alternatif. Nous retrouvons ici la question récurrente de la définition des espaces alternatifs. Artists Space avait été fondé un peu plus de trois ans après les tous premiers espaces alternatifs qui étaient en grande partie orientés vers un rapport étroit au matériau urbain, ce qui n'était pas le cas pour Artists Space. Sa fondation aurait-elle contribué à une modification des pratiques ?

Le système de choix des artistes ainsi que la programmation donnèrent très vite une impulsion importante à la performance, au film et à la vidéo. La série Artists as Filmmakers, proposée par Alida Walsh, permit de mettre en valeur ce qu'avaient amorcé Gordon Matta-Clark et Caroline Goodden lors de la première *Performance Series* au 112 Greene Street en 1971 : « dancers as filmmakers », ou comment films et vidéos sont des supports essentiels à la compréhension des rapports entre disciplines. Médiums fondamentalement enclins à générer des relations *intermedia*, ces deux supports ont produit une réflexion autour du caractère complémentaire – et du statut – du film notamment face à la performance.

Une autre ambition importante fut le soutien direct à la réalisation des œuvres grâce à la création du « Emergency Materials Fund ». Jene Hightsein et Richard Nonas proposèrent un tel programme lors des toutes premières discussions au moment de la formation de Artists Space. Comment réaliser une pièce quand l'espace

404 We really did do things right. That first evening, for instance, everyone was given a list of the artists, about 400 in all, whose slides were going to be shown. If there was anything that they liked, they made a note and ticked it off. The phone numbers were there for them to follow up later. In the back of our minds, we could see that there was two contradictory things going on. First, we were going to try to get these artists accepted in the art world. And second, there might be the possibility of creating an alternative art world, which, of course, we never succeded in doing. This is because collectors, the people who put bread into artists' mouths, won't buy in an alternative space. They must have a dealer stand behind the work he or she chooses. *Artists Space* p. 24.

d'exposition n'a pas les moyens de payer pour commissionner une œuvre ? Afin d'aider à la fois les artistes et les espaces à but non lucratif, le fonds permettait de financer en partie la réalisation d'une pièce ou de payer son transport si nécessaire. De même, d'autres projets permirent la réalisation d'œuvres *in situ*. Alors que Artists Space présentait peu de pièces dite « site specific » créées en fonction d'un lieu, la structure permettait de soutenir de telles entreprises. Le programme insistait notamment sur la diffusion des œuvres en dehors de Manhattan, voire en dehors de la ville de New York. Le N.Y.S.C.A. était un organisme de l'Etat et non de la ville. Irving Sandler s'en souvient :

> Un programme que j'appréciais tout particulièrement consistait à placer des artistes en résidence dans des villes, moyennes ou petites, où ils pourraient utiliser les ressources locales. C'était une tellement bonne idée. Le projet qui fonctionna le mieux, je pense, était celui avec Richard Friedberg. Il est parti à Clinton, dans l'Etat de New York, où une vieille usine de moteurs à vapeur et de chaudières était mise à sa disposition. Le Kirkland Art Center était l'institution d'accueil. Nous offrions une bourse. Il a laissé une de ses œuvres là bas. Le programme était tellement prometteur que le Council a dit « c'est trop gros pour vous. Nous le voulons ». Et j'ai répondu au Council « Si vous le prenez, vous allez le tuer. C'est notre inspiration, c'est notre énergie. Vous ne ferez pas ça bien ». Et bien sûr, ils l'ont pris et le programme est mort.[405]

L'impact des financements fut particulièrement important à Artists Space. Ils permirent la tenue d'expositions et de conférences d'une qualité exceptionnelle, surtout pendant les premières années, mais ils représentèrent bien souvent des contraintes, des règles à contourner ou à détourner. Edit deAk, fondatrice et éditrice de *Art-Rite*, et qui fut l'assistante de Trudie Grace, directrice de Artists Space, témoigne de cette situation ambivalente :

> Artists Space n'était pas comme *Art-Rite* qui venait des gens, établissant notre propre voix, notre propre style et notre propre catégorie. Artists Space était quelque chose dont les adultes et les institutions comme le N.Y.S.C.A. rêvaient. J'étais le schulkie pour deux dollars de l'heure. J'habitais juste à côté et ils pensaient que c'était très bien parce que je pouvais venir à n'importe quel moment, de jour comme de nuit. J'étais une belle trouvaille / une perle rare parce que j'étais la vraie gamine qui donnait de l'énergie, la pêche du vrai mode artistique du moment, à une institution qui était structurée par le haut. J'ai tout fait, depuis la femme de ménage, jusqu'à donner un peu d'air aux artistes parcequ'il y avait tellement de régles et de réglements. Je plaisantais avec les artistes qui entraient. Je leur disais, on a tellement de règles, laisse-tomber. Rien que tu veuilles faire ici ne peut s'appliquer. Puis je leur enseignais comment reformuler leur propos selon nos codes, en les accompagnant depuis la porte jusqu'au supposé bureau.
>
> Les artistes venaient pour voir ce que nous faisions, pour essayer et faire quelque chose. Parfois une personne comme Demi se pointait, un vrai jeune homme étrange et original. Il avait des rouleaux de papier de soie et de dessins écornés sous son bras. Automatiquement on lui aurait dit « Vous ne pouvez rien faire ici, nous avons des

405 One program that I was particularly fond of involved putting artists in residence in towns and small cities where they could use the local resources. It was such a wonderful idea. The project that worked most successfully, I think, was the one involving Richard Friedberg. (…) He went to Clinton, New York, where an old steam engine and boiler factory was made available to him. The Kirkland Art Center was his host. We provided a stipend. He left a work of his there. The program was so promising that the Council said, "It's too big for you. We want it." And I said to the Council, "If you take it, you'll kill it. It's our inspiration, our energy. You won't do it right." And of course they took it, and it died. Irving Sandler interrogé par Joan Rosenbaum, *Artists Space*, p. 25.

règles et un règlement, d'autres artistes doivent vous choisir et vous ne pouvez pas y prétendre », etc. Trudie Grace ne leur parlait même pas. Au moins je m'asseyais et je regardais leur travail. Je savais exactement qui travaillait où dans les galeries et dans le système alternatif. Je leur apprenais comment montrer leur travail, comment laisser des diapositives « ne va pas directement vers le chef, va voir l'assistant, ce flattera. » Je décrivais le profil des galeries et lesquelles ils devraient essayer. C'était des informations extraordinairement utiles, un petit service magique qu'avait Artists Space. Parfois je demandais à ce que certains artistes laissent leur travail jusqu'au lendemain. Ensuite je les apportais à Mike (Walter Robinson) et je voyais ce qu'il en pensait. On le montrait à certains de nos amis du monde de l'art. Peut-être que rien ne pouvait se passer à Artists Space pour cet artiste, mais nous faisions quelque chose dans *Art-Rite* pour eux. [406]

Edit deAk quitta Artists Space quand la direction du lieu fut remise en cause et quand le poids des règlements la poussa à aller s'épanouir dans un lieu plus libre. Elle contribua cependant très largement à l'ouverture de Artists Space, notamment grâce à des soirées de performances intitulées « PersonA » et menées par les deux éditeurs de *Art-Rite*. Le lieu changeait de forme et de pratiques, d'après les dires de Edit deAk dont l'enthousiasme pour ce programme libre semble bien plus évident que pour la fonctionnement de Artists Space en général. Parmi les artistes invités à participer à la première série de performances figuraient par exemple Jennifer Bartlett, Eleanor Antin, Alan Sondheim, Laurie Anderson, Scott Burton, Roger Welch, Adrian Piper ou encore Jack Smith. La première édition, du 23 au 26 avril 1974, était consacrée à l'autobiographie. Rien de surprenant pour une première édition quand on connaît l'importance de la part autobiographique dans les performances vidéo. Laurie Anderson, invitée par Vito Acconci, décrit ainsi sa performance :

Pour ma performance à Artists Space *As : If*, je portais une robe blanche assez longue pour toucher le sol. Les projections devaient prendre la forme d'un écran de cinéma. Toutes les performances que j'ai faites avaient une forme de base. Pour *As : If* il s'agissait d'un arc. Beaucoup de ces images viennent de l'endroit où j'habite. Par me fenêtre, il y a ce gigantesque pont au dessus de Canal Street. Toutes les choses que j'ai pu faire décrivent un arc à 180 degrés : des ventilateurs, des essuie-glaces, des gestes de la main, des rocking chairs. Souvent cela suffit à former un ensemble visuel pour moi. Les comparaisons m'intéressaient beaucoup, comme la structure grammaticale, les deux points entre *As : If*. L'usage du langage dans mes œuvres tient beaucoup du jeu de mot ; ils étaient la rime et la raison. Il y avait une pièce dans laquelle tous les mots étaient liés à un vocabulaire ou à des choses aquatiques. Le soir de la performance *As : If*, j'étais très nerveuse, inquiète que le micro que j'avais

406 « Artists Space was not like Art-Rite which came from the people, establishing our own voice, our own style and category. Artists Space was something grown-ups and institutions like N.Y.S.C.A. dreamed up. I was a schulkie for two dollars an hour. I lived next door and they thought that was great because I could come over any time, day or night. I was a golden find because I was the real kid giving the sauce, the juice of the real art mode of the time, to an institution that was organized from above. I did everything from being the cleaning lady to making it possible for artists to breathe the air there because they had so many rules and regulations. I would kid the artists who walked in. I told them we had so many rules, forget it. Nothing you want to do applies. Then I would teach them how to rephrase it according to our codes between the door and the supposed desk.

Artists came in to find out what we were about, to try and do something. Sometimes a person like Demi would show up who was a real idiosyncratic strange young man. He would have rolls of tissue paper and drawings chewed around the edge under his arm. Automatically he'd be told, "You can't do anything here, we have rules and regulations, artists have to choose you and you don't quali - fy for that, "etc. Trudie Grace wouldn't even talk to them. At least I sat down and looked at their work. I knew exactly who was wor - king where in the art galleries and the alternative system. I would teach them how to show their work, how to leave slides, "don't go to the main guy, go directly to the assistant, that will flatter." I would describe the profile of the galleries and which ones they should try. It was extraordinarily useful information, a magical little service that Artists Space had. Sometimes, I would ask artists to leave their drawings overnight. Then I'd take them to Mike (Walter Robinson) and see what he thought. We'd show it to some of our art friends. Maybe nothing could happen for that artist at Artists Space, but we would do something in Art-Rite for them ». Artists Space p37

attaché à mon bras droit avec une attache improvisée ne tombe. Ca avait vraiment l'air ridicule mais j'ai essayé. Je voulais avoir mes mains libres pour faire autre chose. C'était avant les micro sans fil fiables. A ce moment là, j'ai fait une performance multimédia, ce qui signifiait qu'il y avait des projecteurs de diapositives, des films Super 8, des gros cables, et des micros attachés avec une ceinture autour de ma taille. Je me sentais plus vulnérable que nerveuse. Comme par exemple « Pourquoi est-ce que je raconte ces choses sur ma propre vie et sur ma grand-mère? » Ce n'était pas du tout une chose commune alors. Il n'y avait pas d'art autobiographique, comme on l'a appelé quelques années plus tard. [407]

La performance de Laurie Anderson est fréquemment citée par les artistes se remémorant les premières années de Artists Space et ce pour plusieurs raisons : Vito Acconci, qui avait fait le choix de Laurie Anderson, sans doute via les membres du 112 Greene Street et de l'*Anarchitecture show*, ne connaissait pas directement la jeune artiste et avait su jouer le jeu du choix par les pairs. Mais c'est surtout la qualité de la performance et le caractère novateur de l'art de Laurie Anderson qui marqua les esprits. La part de la musique avait toujours été essentielle au sein des espaces alternatifs, mais peu de fois dans une collaboration directe entre *performers*, artistes et musiciens. L'intermodalité était limitée à une collaboration et ne revêtait pas encore la forme de la fusion entre disciplines. Or Laurie Anderson, violoniste, apportait la maîtrise musicale à la performance et au « théâtre d'artistes » tout en sachant garder une part d'improvisation. De même, la part du biographique et du narratif se faisait dans des conditions plus élaborées que celles des premières performances narratives du début des années 1970. Edit deAk et Walter Robinson, éditeurs de *Art-Rite* et initiateurs de la série de performances PersonA se souviennent de la performance de Laurie Anderson comme d'une performance extrêmement maîtrisée, opérant une rupture avec l'art de la performance manié par Vito Acconci ou Dennis Oppenheim usant d'un rapport de choc avec le public, dans la lignée du théâtre de Richard Foreman. Au contraire, la performance de Laurie Anderson plongeait le public dans une atmosphère, une narration séduisant son audience.

C'était fantastique, juste époustouflant. Il s'agissait d'une métaphore filée de l'eau. Elle est arrivée avec des patins à glace pris dans des blocs de glace. Elle était comme un ange dans une longue tunique blanche, jouant

407 « I wore a white dress that went to the floor for my performance at Artists Space, *As:If*. The projections were meant to be a film screen. Every performance I have ever done has had some basic shape. In *As:If*, it was an arc. Many of these images come from where I live. Outside my window is this huge bridge that spans Canal Street. Every single thing I did often described a 180-degree arc: fans, windshields wipers, hand gestures, rocking chairs. Often, that's enough to hold something together visually for me. I was very interested in comparisons, so the grammatical structure was the colon in between *As:If*. A lot of the language stuff in my work was a play on words; they were reason rhymes. There was one piece in which all the words had to do with words and things related to water. The evening I performed *As:If,* I was very nervous about whether a microphone I had strapped around my right underarm with an improvised mike clip would fall out. It really looked ridiculous but I gave it a try. I wanted to have my hands free to do other things. This was before reliable remote wireless microphones. At that time, I did a multimedia show, which meant slide projectors, Super 8 film, big cables, and microphones strapped with a beld to my chest.[...]. I felt more vulnerable than nervous. Like, “Why am I saying these things about my own life and my grandmother?” It was a very unusual thing to do then. There was no such thing as autobiographical art, which is what it was called a few years later ». Laurie Anderson citée dans *5000 artists return to Artists Space : 25 years*, New York, NY, Artists Space, 1998. p33. / entretien Walter Robinson Artists Space p. 38.

magnifiquement du violon. Elle projetait des mots derrière elle, comme ce qui se fit plus tard. Elle faisait preuve d'une extraordinaire coordination, celle du cinéaste avec des images fixes derrière elle alors qu'elle était devant parlant à l'unisson avec ce qui était derrière elle et qu'elle ne pouvait voir. [...]

C'était en réalité une performance qui était intéressante et drôle à regarder, contrairement aux performances minimalistes qui étaient ennuyeuses, une épreuve, à regarder. […] C'était le premier retour du narratif après le minimalisme. Bill Wegman a commencé a faire la même chose avec ses premières vidéo, réalisant des vidéo qui étaient amusantes. Les gens installés tout autour regardaient et riaient. Personne n'avait encore vu ça. Les vidéo étaient longues et assommantes et démontraient quelque proposition analytique.[408]

L'apparition de formes nouvelles de la performance se fit principalement au sein de Artists Space, The Kitchen, puis Franklin Furnace après 1976. Mais, ce qui fit un des intérêts essentiels de Artists Space fut le lien entre générations. Les nouvelles formes de la performance semblaient directement prendre racine dans la pratique des artistes « sélectionneurs » et c'est au sein d'un tel espace que les différentes générations de la scène Downtown étaient les plus lisibles. Le mode de sélection, certes très critiqué, et en partie remis en cause ou détourné après l'arrivée d'Helene Winer à la direction du lieu, assurait une continuité de la scène artistique, et se conformait malgré tout à une certaine volonté exprimée par les artistes de conserver l'identité de SoHo et de Downtown Manhattan. Lorsque les artistes défendaient un accès limité à SoHo pour les non-artistes, cela correspondait à une envie de préserver la communauté renouvelée par l'arrivée de jeunes artistes souvent introduits par la génération précédente. Encore une fois, le modèle informel d'introduction des nouveaux artistes aux espaces et galeries Downtown, par leurs pairs, une génération précédente ou un réseau proche, se vit formalisé au sein de Artists Space par le mode de sélection règlementé.

De même, cette formalisation des liens entre générations s'opérait également sur le plan critique. La tenue régulière de conférences et d'ateliers de réflexion à Artists Space a permis la construction d'une critique autour des pratiques nouvelles, les reliant bien souvent aux générations précédentes, minimalistes et post-minimalistes. Quelques figures majeures de la scène minimale étaient invitées à présenter leur point de vue sur un sujet critique, esthétique ou politique. Rudolf Baranik organisa par exemple un séminaire autour du Pop Art avec la présence de Lawrence Alloway, Robert Indiana, Robert Rosenblum et de George Segal (17 mai 1974). Les éditeurs de *Artforum* intervinrent également sur la revue elle-même, questionnant son rôle critique : « *A Forum on Artforum* with the editors of *Artforum*[409] », avec Lawrence Alloway, John Coplans, Max Kozloff,

408 It was fantastic, just breathtaking. It was an elongated metaphor of water. She came out with ice skates in blocks of ice. She was like an angel in a long white tunic, playing the violin excellently. She had projected words behind her, much like what came later. She had the bravura coordination of a filmmaker with still images in the back while she was in front talking in unison with what was behind her, which she couldn't see. […] This was actually a performance that was interesting and amusing to watch as opposed to minimalist performances that were boring and trials to watch. […] It was the first return of narrative after minimalism. Bill Wegman started doing the same thing with those early videotapes, making tapes that were funny. People would stand around and laugh. That, of course, was unheard of. Videotapes were long and tedious and demonstrated some analytical proposition. Edit deAk et Walter Robinson cité dans 5000 artists return to Artists Space, p. 38-39.

409 Walter Robinson, éditeur de *Art-Rite* présente la conférence comme la plus intéressante de l'année : "The editors sat at a big table in the front and complained about their power. I specifically remember Carter Ratcliff rising from the audience to protest

Rosalind Krauss, Joseph Masheck, Annette Michelson, Robert Pincus-Witten, et Angela Westwater (15 octobre 1974). Les discussions politiques n'étaient pas non plus absentes du forum de Artists Space et l'on note alors la persistance de l'engagement des artistes de Downtown dans les questions sociales, économiques et internationales. Le 18 février 1975, Rudolf Baranik présente une table ronde intitulée *Perimeters of protest* réunissant Carl Andre, Mel Edwards, Hans Haacke, Linda Nochlin, Nancy Spero, May Stevens et Carl Baldwin autour des modalités et des nouvelles formes d'un art politique ou militant. En avril 1976, ce sont quelques points de vue marxistes sur l'art contemporain qui sont discutés autour de Amiri Baraka, Carl Andre, Lee Baxandall, Kay Brown, Leon Golub, Lucy Lippard, May Stevens, Alan Wallach et Kevin Whitfield (*Art and Class: A Forum*, 9 avril 1976).

L'importance de la critique et du point de vue historique sur la nouvelle création a sans doute atteint son apogée à Artists Space lors de la célèbre exposition *Pictures* organisée en 1977 par Douglas Crimp sur l'invitation d'Helene Winer. Après avoir réuni des fonds pour réaliser une exposition ainsi qu'un catalogue, Helene Winer contacte Douglas Crimp qui venait d'entamer un doctorat et suivait alors les cours de Rosalind Krauss à Columbia. Réunissant les œuvres de Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo et Philip Smith, l'exposition *Pictures* a sans doute été un des points de départ de la réflexion sur les développements du post-modernisme dans les arts visuels à l'aube des années 1980. De la structure des images, de la prépondérance des images sur l'expérience réelle : l'essai de Douglas Crimp analyse la rupture qui s'opère au milieu des années 1970.

> Un nouveau désir de réaliser des images d'objets reconnaissables caratérise une grande partie de l'art contemporain, constituant une ligne de continuité à travers son pluralisme tant vanté. L'usage étendu de ces médiums qui ont le pouvoir de reproduire le monde autour de nous – la photographie, le film, la vidéo – n'en est qu'une des manifestations. En outre, Le royaume de l'imagination a réapparu pour supplanter les modes percéptifs et analytiques du passé récent.[410]

Cette rupture dans les systèmes de représentation est à la fois exposée et analysée dans un espace comme Artists Space, qui mêle ce qui restait différencié dans des espaces comme 112 Greene Street. Pour ce dernier, la part critique était en grande partie l'apanage d'un magazine – devenu journal : *Avalanche*, qui témoignait d'une démarche critique et analytique particulièrement développée. Or, l'entreprise d'Helene Winer et de Douglas Crimp est bien celle de commissaires d'exposition. S'agit-il encore de l' « alternative »? l'exposition *Pictures* pourrait être une des dates limites avant l'arrivée d'une nouvelle génération de l'alternative, bien différente des premières et qui se déploiera dans le Lower East Side et l'East Village des années 1980. Car

---

Artforum's exclusionary cliquishness. On the level I was operating, *Artforum* was a clique of all the coolest kids in town. It was interesting to see Carter, who was active and accomplished, protesting this in public." *Artists Space* p40

410 « A renewed impulse to make pictures of recognizable things characterizes a wide range of contemporary art, constituting a line of continuity drawn through its much touted pluralism. The extensive use of those media that have the power of replicating the world around us – photography, film, video – is but one of its manifestations. In addition, the realm of the imagination has reappeared to displace the analytic and perceptual modes of our recent past ». Douglas Crimp, introduction catalogue *Pictures*

l'exposition *Pictures* n'est pas un simple événement artistique, elle a su apparaître comme un éclairage soudain sur toute une génération rassemblant cinéastes, photographes, peintres, *performers* ou musiciens qui avaient leurs lieux de prédilection dans Downtown Manhattan. Elle a révélé l'existence d'une toute nouvelle génération, tant du point de vue social ou esthétique que du point de vue géographique. 1977 : ce sont les débuts de la migration vers le Lower East Side et l'East Village, c'est la première apparition du terme « New Wave » désignant l'évolution de la musique qui prend pour quartier le CBGB principalement. Pourtant, cela faisait déjà plusieurs années que la scène musicale Punk et New Wave s'était intégrée aux espaces alternatifs, notamment à The Kitchen, grâce à Rhys Chatham. L'exposition *Pictures* et la seconde moitié des années 1970 vont révéler des réseaux différents, tissés sur la génération précédente et reliant à la fois les quartiers, les disciplines et les espaces alternatifs eux-mêmes.

En effet, au moment de l'exposition *Pictures*, trois espaces alternatifs dominent très largement la scène new-yorkaise : Artists Space, Franklin Furnace et The Kitchen. Cindy Sherman travaille à Artists Space comme secrétaire. Son compagnon Robert Longo travaille à The Kitchen[411] et c'est tout un mouvement d'artistes souvent récemment arrivés à New York qui s'implante Downtown pour y construire une nouvelle avant-garde. Il est important de rappeler que cette nouvelle génération n'a pas vécu les premières années de SoHo. Nous aurons l'occasion de revenir sur cette question, mais notons que des artistes comme Longo et Sherman font partie du groupe d'artistes provenant de Buffalo, NY, qui arrivèrent à New York au milieu des années 1970, découvrant alors une scène Downtown quelque peu en crise. Les premiers regards rétrospectifs avaient certes défini une identité de l'avant-garde de SoHo, mais ils avaient également mis en valeur un point de stagnation, et la nécessité d'une mutation à la fois géographique et esthétique au sud de Manhattan. C'était là un moment crucial et propice à la rupture. Or, le système de fonctionnement de Artists Space, et l'habileté d'Helene Winer dans la direction des lieux a justement permis de garder une certaine continuité entre les générations alors même que s'opérait une cassure dans les réseaux et les pratiques.

De même, l'évolution de l'usage de la vidéo a également permis à un espace comme The Kitchen de s'adapter à ces mutations en augmentant son champ de rayonnement, développant notamment la part de la musique expérimentale en relation avec la danse et la performance. En 1977, The Kitchen, Artists Space et Franklin Furnace forment le cœur de l'avant-garde new-yorkaise :

> Franklin Furnace d'une certaine manière s'est aussi branché sur cette nouvelle scène. Après que Artists Space ait déménagé sur Hudson Street, The Kitchen, Franklin Furnace et Artists Space sont devenus le triangle de l'activité.[412]

411 Eric Bogosian AS p101 : « Artists Space and the Kitchen were sister spaces in the late 1970s. One of the main connections between the two spaces was Cindy Sherman and Robert Longo. Robert worked with me at The Kitchen and Cindy was the receptionist at Artists Space.

412 « Franklin Furnace somehow plugged into this new scene too. After Artists Space moved over to Hudson Street, The Kitchen, Franklin Furnace and Artists Space became the triangle of activity ». Robert Longo, *Artists Space* p. 81.

The Kitchen

Fondé en 1971, The Kitchen Center est d'abord un collectif avant d'être un lieu, un collectif d'artistes qui se retrouvèrent dans les anciennes cuisines du Mercer Arts Center pour y projeter leurs expérimentations vidéo. Woody et Steina Vasulka, pionniers de l'art vidéo, donnèrent la première impulsion, et le collectif pris forme autour de quelques passionnés de vidéo et de musique électronique.

> Cet endroit a été sélectionné par le Dieu Media pour réaliser une expérience sur vous, pour mettre à l'épreuve votre cerveau et votre perception. Nous allons vous présenter des sons et des images que nous appelons des compositions électroniques visuelles et sonores. Elles peuvent ressembler à des souvenirs de rêves ou des fragments d'une nature organique, mais elles n'ont jamais été des objets réels, elles ont toutes été réalisées artificiellement à partir de différentes fréquences, à partir de sons, de tonalités inaudibles et de leurs rythmes. Ainsi, la plupart des sons que vous allez entendre sont les produits des images, transformées par un synthétiseur sonore.[413]

Le manifeste publié à l'occasion de l'ouverture du « New Media Theater » du Mercer Arts Center se pose directement en opposition avec la télévision qui partage le même médium. En affirmant les qualités abstraites et poétiques du support vidéo, il s'agit de diriger cette nouvelle technique vers un champ original qui se rapprocherait de celui des Beaux-Arts. Le groupe, constitué de Steina et Woody Vasulka, d'Eric Siegel et de Vince Novak se désigne d'abord sous le terme « Perception ». Les premiers documents de demande de subvention se font à ce nom : le nom d'un groupe, et non celui d'un lieu. Le projet est présenté comme un « atelier de l'image électronique[414] ».

Une subvention accordée au groupe permettrait l'ouverture d'un lieu destiné aux artistes, mais aussi aux étudiants des universités alentour, pour des troupes de théâtre, de danse. Il est aussi question, de façon plus surprenante, d'offrir les services de l'atelier à des agences de publicité. Certes, ce type de document, s'il renseigne sur la nature du projet, comporte souvent des données ajoutées pour tenter d'obtenir la subvention convoitée. Notons cependant que le partenariat possible évoqué, avec des entreprises de matériel vidéo ou électronique, est beaucoup plus plausible[415]. Il s'agit de tester le matériel et d'offrir un lieu d'expérimentation

413 This place was selected by Media God to perform an experiment on you, to challenge your brain and its perception. We will present you sounds and images which we call Electronic Image and Sound compositions. They can resemble something you remember from dreams or pieces of organic nature, but they never were real objects, they have all been made articially from various frequencies, from sounds, from inaudible pitches and their beats.
Accordingly, most of the sounds you will hear are products of images, processed through sound synthetiser. Steina and Woody Vasulka, "Welcome to the Kitchen, Manifesto to the occasion of opening a New Media Theater" 15 juin 1976.

414 "To provide an electronic-image workshop. A whole new area of electronically generated images is in process of coming into being. This is made possible by the development of video synthesizers and other frequency generators. The process of using the potentials of these new instruments is only beginning to be explored. » 2 juin 1971. Document de demande de subvention à Intermix, Inc. Adressé à Howard Wise KP001

415 voir les recherches menées par les universités et par les laboratoires Bell cf Rhys Chatham en parlant p11 The Kitchen. De plus, les associations entre artistes et ingénieurs sont assez nombreuses depuis le milieu des années 1960. A l'automne 1971, *Avalanche* fait part d'un projet ouvrant ses portes : « EAT's Projects Outside Art. Quatre équipes composés chacune d'un artiste, d'un scientifique,

pour les artistes à partir de technologies encore non commercialisées. L'obsession pour la nouveauté technologique est particulièrement flagrante dans les premières années du collectif, avant un certain ralentissement au milieu des années 1970. Le public est également mentionné, même s'il est bien précisé qu'il s'agit d'abord d'un atelier qui ouvrira ses portes à des dates précises, pour des événements particuliers.

La bourse finalement obtenue, de 15 000 dollars, a permis l'achat de matériel destiné à ce qui s'appelle désormais « The Kitchen for Electronic Media » au 240 de la rue Mercer, inauguré en juillet 1971 par le couple Vasulka,[416] et dont le premier programme divise les activités en trois parties : « Performances publiques, comprenant de la vidéo, de la musique électronique et de la danse ; ateliers autour de la vidéo, du feedback et des études en trois dimensions ; recherche et développement de nouveaux systèmes électroniques audio et vidéo. » Les performances comprennent elles-mêmes des sous-rubriques : des concerts de musique électronique, des projections de vidéo ouvertes à tous, des projections de films, de la danse (par Kei Takei, souvent présente au 112 Greene Street également), etc. Les ateliers eux-mêmes semblent assez diversifiés, pour adultes ou pour lycéens, mais aussi pour des artistes curieux de développer des nouvelles techniques reliant le corps à la vidéo. Ce sont les ateliers « bio-feedback » animés par les Vasulka et dont le résumé laisse entrevoir cette fascination technologique qui donne toute leur coloration aux premières années de The Kitchen :

> Les Vasulka, en lien avec Philip Perlman et Dimitri Devyatkin ont exploré les usages des capteurs sensoriels pour le corps, comme l'EKG, l'EEG, des mesures des réponses électriques de la peau galvanisée, et de la capacitance corporelle comme outils pour générer des images électroniques destinées à être utilisées dans un circuit fermé impliquant public et performers.

On observe ici une des premières occurrences de l'usage du feedback appliqué à la relation au public. Jusqu'ici, le feedback et l'usage du circuit fermé restait dans le cadre d'un rapport narcissique de l'artiste à sa propre image dans le moniteur. Ces évocations laissent augurer de la suite des expérimentations à The Kitchen et dans d'autres espaces de manière concomitante. La présence de matériel de pointe dans les locaux pourtant étroits de The Kitchen permet aux quelques membres du collectif de s'engager dans des projets avec des institutions beaucoup plus installées : visionner, éditer, copier, transférer des images vidéo sont encore des techniques peu accessibles et The Kitchen collabore ainsi avec le Whitney Museum pour une exposition de quelques travaux vidéo. La recherche fait également partie des programmes et objectifs du collectif : découvrir de nouveaux processus de transformation de l'image, de colorisation, etc. L'esthétique développée par les Vasulka et par les

---

d'un ingénieur et d'un environmentaliste sont mises en place pour dessiner des projets, des installations extérieures. Allan Kaprow a par exemple participé à la création d'une aire de jeu en Californie. Bill Kluver, le président d'EAT présente ainsi le projet : « This exhibition goes along with our general interest in enabling artists to contribute to non-art situations ». Une organisation comme l'EAT définissait ses objectifs comme suit : « the execution of projects and exhibitions where art, technology and community interests are connected » (*Avalanche Magazine* Automne 1971 p4).

416 « Public performances, including video, electronic music, and dance ; workshops in video, biofeedback, and three dimensional studies ; and research and development of new audio and video electronic systems. » « The Vasulkas in conjunction with Philip Perlman and Dimitri Devyatkin have been exploring the use of body sensing devices including EKG, EEG, measurements of galvanic skin response, an body capacitance as means of generating electronic images for use in feedback networks involving audience and performers ». Programme, archives Vasulka.

premiers membres du cercle de The Kitchen est avant tout celle de l'expérimentation, de la distorsion, de la manipulation. La notion même de recherche fait partie intégrante de cette esthétique et tendra à se poursuivre jusqu'à la fin des années 1970[417]. Plusieurs projets témoignent d'une recherche double : sur les potentialités à la fois esthétiques et technologiques de l'image électronique. Comment l'image vidéo peut-elle s'intégrer à la danse ou au théâtre ? Quels liens développer entre vidéo et musique ?[418]La liste des activités prévues à The Kitchen précise ainsi :

> Un théâtre multimédia utilisant des vidéo en direct et pré-enregistrées, des bandes sons, de la performance en direct, des concerts, des projections de diapositives et d'images animées, des spectacles de lumière offrant un spectre visuel de toutes les fréquences et énergies de la lumière.
> De la danse jazz, du ballet classique ou moderne avec de la vidéo et accompagnés par des enregistrements.
> Un atelier de l'image et du son életronique [Electronic Image and Sound Workshop, E.I.S.W.] ouvert pour les écoles ou pour des cours privés.
> Des services de conseil sur les usages des bandes vidéo et des techniques de production.
> Un service de tournage de bandes vidéo pour des répétitions ou des performances, pour un faible côut.
> Des expériences avec le télégramme (et les lignes téléphoniques) sur les transmissions télégraphique sur courte distance
> Laboratoire de test avec un public en direct [Live Audience Testing Laboratiry, L.A.T.L.] pour la fabrication industrielle de téléviseurs et d'autres outils de transmission visuelle.[419]

Entre 1971 et 1973, The Kitchen réside au Mercer Arts Center, et profite du soutien exceptionnel d'Howard Wise, directeur d'Electronic Arts Intermix[420], ancien directeur de la galerie éponyme qui fut à l'origine d'une des premières expositions majeures consacrées à l'art vidéo : *TV as a creative medium* dès 1969. 1973 marque l'implantation du collectif dans un espace dédié, à l'angle de Wooster et de Broome Street. Une surface plus importance signifie la possibilité de réaliser des concerts, de montrer des vidéos, des performances

417 Archives Vasulka. Interim report for Perception, 71-72 « Research was conducted both in the development of specialized equipment (the sequential switcher and dual colorizer, which has been built and is currently in use, and the multiple keyer, which is still in the process of development) and in the field of basic perceptual studies. »

418 Sur la recherche en électronique, notons la présence sous-jacente d'une figure tutélaire : Buckminster Fuller. Architecte passionné par les innovations dans le secteur de l'électronique et des télécommunications, il écrira la préface du livre de Gene Youngblood *The Expanded Cinema* et sera également l'objet d'un bref article dès les premières pages du premier numéro du magazine *Avalanche*. *Avalanche Magazine*, Automne 1970, p2.

419 Media Theatre using pre-taped and live video, and audio tapes, live performance, live music, projected slide and moving pictures, light « shows » offering a visual Spectrum of all light frequences and energies.
Jazz Dance, Modern and classical ballet participation with video, and taped accompaniment.
Electronic Image and Sound workshop (E.I.S.W.) open to schools and private classes.
Consultation services on video tapes uses and production techniques.
Video taping service for the recording of rehearsals and performances for minimal fees.
Cable (and telephone line) experiments on short distance cable transmissions.
Live Audience Testing Laboratory (L.A.T.L.) for industrial manufacturing of television and other related visual displays.Archives Vasulka.

420 Howard Wise ferme sa galerie en 1970 pour monter Electronic Arts Intermix en 1971, organisation toujours essentielle aujourd'hui, conservant archives et vidéo, collectant de nouvelles pièces chaque année, a eu un rôle fondamental dans le soutien à la création sur support électronique. Sa mission, telle que stipulée sur des documents adressés au N.Y.S.C.A. indique : « to assist projects undertaken by groups and not-for-profit enterprises working to explore the potentials of the electronic media as a means of expression and non-commercial communication ». Au même moment, le N.Y.S.C.A. développait une section « TV/Media » destinée à financer les projets liés aux arts électroniques.

et de toucher un public avide d'expérimentations. Si les termes « performance » et « danse » arrivent plus tard dans le nom même de l'espace qui est à ses débuts le « Kitchen Center for video and music », la performance et la danse sont présentes dès les débuts du collectif. L'évolution des pratiques et l'importance croissante des performances dites « multimédia » vont générer une programmation beaucoup plus polyvalente. L'organisation même du lieu va progressivement se modifier, devenir moins informelle. Aujourd'hui, l'institution occupe désormais un bâtiment de trois étages dans le quartier de Chelsea. Son nom laisse entendre son interdisciplinarité historique : « The Kitchen Center for Video, Music, Dance, Performance, Film and Literature. »

Si les différentes disciplines sont en apparence cadrées et séparées, avec un directeur de programme pour chacune d'entre elles, la réalité était bien différente et les échanges entre artistes et disciplines étaient justement au cœur des expériences pratiquées à The Kitchen. Roselee Goldberg, qui arrive à The Kitchen en 1978, juste après avoir terminé son livre sur l'art de la performance au XX^{e} siècle[421] constate cet état d'esprit, pourtant quelques années *a posteriori* :

> Il était évident depuis le début que les liens entre disciplines, entre l'engagement de The Kitchen pour la vidéo, la musique et la danse – et pour la performance, qui a été ajoutée au titre cette année là – aussi bien que pour une nouvelle génération d'artistes, pouvait être envisagées à The Kitchen comme nulle part ailleurs à New York à ce moment là, et même historiquement. La programmation était faite pour révéler la nature de ces liens et pour mettre clairement en évidence que le fait de maintenir ces disciplines toutes sous un même toit révélait la façon dont les artistes interagissent réellement dans la vie et, de la même manière, la façon dont ils échangent entre les disciplines relatives.[422]

Un des points communs récurrents dans l'usage de ces différents médiums est assurément l'improvisation. Par l'improvisation, c'est la déconstruction de l'image électronique, sa déformation, ses mutations que l'on met en scène. De même, le processus improvisationnel en musique, issu des théories de Cage, mais aussi des Futuristes (dont la référence revient régulièrement), n'est pas sans lien avec les pratiques développées dans les premiers espaces alternatifs comme 112 Greene Street. Si aux mêmes dates, aux alentours de 1971, les matériaux sont, dans l'ensemble, différents, l'approche du support, de la matière, présente des analogies incontournables. Nous verrons, en analysant plus en détail les pratiques de la performance et de la vidéo développées à The Kitchen, et ailleurs, comment les différents types de lieux alternatifs - collectifs, espaces alternatifs, galeries à but non-lucratif - partagent une même conception de l'expérimental. Nous ne

421 Roselee Goldberg, *Performance: Live Art 1909 to the Present*, New York: Harry N. Abrams, 1978.

422 « It was evident from the start that the connections between disciplines, between the Kitchen's commitment to video, music, and dance - and to performance, which was added to the logo that year - as well as to the work of a new generation of artists, could be examined at The Kitchen in a way that no other place in the city was doing, or even, historically, had ever done. Programming was designed to reveal the nature of those connections and to make it emphatically clear that holding them up to one another under one roof reflected the way artists actually interact with one another in real life, and, equally, the ways in which they respond to related disciplines ». *The Kitchen turns twenty : a Retrospective Anthology.* Compiled and edited by Lee Morrissey. New York, NY: The Kitchen Center for Video, Music, Dance, Performance, Film and Literature. Haleakala, Inc. 1992 p. 48-49.

chercherons pas pour autant à niveler les différences ou marginaliser les écarts de perception, mais la présence de réseaux qui se chevauchent, qui cohabitent dans un même quartier ou dans des quartiers adjacents, a permis de créer une communauté de vues et de pratiques dont les différents espaces alternatifs reflètent les nuances à la fois sur le plan esthétique et sur le plan institutionnel.

De même, comme le mentionne Rhys Chatham[423], les compositeurs commencent alors à expérimenter de nouveaux systèmes de notation. Là encore, l'influence de John Cage est inévitable. Mais elle n'est pas la seule. Les musiciens de la génération suivant exactement celle de Cage ont souvent poursuivi ses expériences en les poussant dans d'autres directions. Philip Corner, danseur et musicien auprès du Judson Dance Theatre, proche de Fluxus, est par exemple allé jusqu'à travailler sur des taches colorées (à l'aquarelle) lui servant de partition[424]. Si le modèle n'était pas si nouveau, l'intérêt des travaux de Corner réside en partie dans les échanges établis avec les danseurs autour des questions de notation. Comment passer du geste à l'écrit ? Comment passer du ton et du rythme à la page ? La partition laissant souvent une part essentielle à l'interprétation, c'est-à-dire à la performance.

Alors que le premier immeuble dans lequel était installé The Kitchen prend feu et s'écroule en 1973, il est temps de trouver un meilleur espace pour ce nouveau temple de la vidéo. L'ouverture de la série de concerts dans les nouveaux locaux se fait par deux soirées dédiées à John Cage. Une telle inauguration était particulièrement significative, au moment où les artistes et les musiciens de la nouvelle génération interprétaient la musique de Cage. Il s'agissait de réinterpréter le maître, d'honorer ou de chahuter la figure tutélaire.

Rhys Chatham, qui n'a alors que 19 ans, devient le premier directeur musical de The Kitchen. Il détaille[425] l'évolution du lieu, depuis les premières années où tout le monde y travaillait bénévolement, comme dans le prolongement des concerts et des performances dans les lofts, jusqu'au milieu des années 1970, quand l'institution a pris pied, quand elle s'est professionnalisée. Les Vasulka avaient dévoué toute leur énergie à The Kitchen et souhaitaient laisser les rênes à de vrais directeurs : ce que furent Jim Burden, compositeur, et Robert Stearns,[426] ancien régisseur chez Paula Cooper. Stearns, très proche de Jeffrey Lew, le fondateur du 112 Greene Street, mena un travail sans relâche pour obtenir les subventions nécessaires au maintien et au développement des lieux. Les premières années de subvention, jusqu'en 1978-79 environ, ont permis un épanouissement formidable des espaces alternatifs. Les bourses accordées par le N.Y.S.C.A. et le N.E.A., généreuses, favorisaient la mise en place d'ateliers et de programmes qui faisaient vivre les artistes et la communauté, dans une liberté totale. Les membres des comités du N.Y.S.C.A. ou du N.E.A. étaient souvent proches des artistes et

423 Entretien avec l'auteur. Citer.

424 Voir notes archives Judson.

425 Entretien avec l'auteur. Citer.

426 Notons également que Robert Stearns était proche du magazine *Avalanche* pour lequel il avait travaillé (au service des publicités) pour les numéros de l'été et de l'automne 1972.

de cette scène en mouvement. Le soutien était donc libre et sans faille. De plus, comme le raconte Rhys Chatham, certains membres du N.Y.S.C.A. souhaitèrent ouvrir les commissions aux artistes eux-mêmes afin d'augmenter la représentation et la visibilité de la scène Downtown. Philip Glass intégra par exemple un de ces comités et se porta en faveur de l'augmentation des subventions pour The Kitchen.

Malgré les changements de direction, et les nombreux directeurs de programme, l'esprit resta celui qui avait été impulsé par les Vasulkas :

> Notre idée de la programmation n'était pas de sélectionner ou d'être commissaire mais d'accueillir. Personne n'était rejeté et personne n'était servi non plus puisqu'il n'y avait pas de personnel. Les gens gravitant autour de The Kitchen étaient des artistes, des collègues. Les *performers* venaient avec leur propre équipe et leur propre public. […] C'était cet arrangement administratif souple qui permettait aux gens de participer intellectuellement à la direction des lieux.[427]

Selon Rhys Chatham, cette politique fit le succès de The Kitchen, qui possédait certes une programmation souvent plus stricte et formalisée que d'autres espaces alternatifs, mais dont la ligne directrice se résumait en ces termes : « donner une voix aux compositeurs de Downtown, donner une voix »[428]. Or, cette programmation avait la caractéristique principale de privilégier les pratiques interdisciplinaires. Le rôle de The Kitchen fut vraisemblablement primordial dans l'épanouissement des pratiques *intermedia* et dans l'élaboration d'une forme de discipline originale. D'autres espaces comme Anthology Film Archives furent des lieux clés dans la formation de nouvelles pratiques, mais c'est sans doute à The Kitchen, puis Franklin Furnace, que les performances *intermedia*, doublées d'une riche documentation, trouvèrent leurs caractéristiques, leurs règles, et affirmèrent l'identité paradoxale d'une nouvelle discipline.

Pourtant, bien d'autres lieux furent consacrés à la vidéo, médium à l'origine de la fondation de The Kitchen, ou à la performance. En 1979, le *Anderson & Archer's SoHo guide* compte quatorze lieux dédiés au film et à la vidéo, dont certains datent des années 1960 tandis que d'autres viennent d'ouvrir ; vingt deux espaces consacrés au théâtre ou à la performance, certains relativement traditionnels, d'autres, comme The Experimental Intermedia Foundation fondé par Elaine Summers, témoignant de l'implantation des pratiques nouvelles issues de la danse post-moderne et des technologies multimédia ; quatorze ateliers, galeries ou structures orientées vers le livre, l'imprimé et l'éphémère (Franklin Furnace, Printed Matter, ou encore Backworks, extraordinaires archives Fluxus, fondées par Barbara Moore et Jon Hendricks) ; douze espaces alternatifs (la qualification pose ici problème quand sont comptés parmi eux The Grey Art Gallery, The New Museum, ou The Whitney Museum Downtown Branch) ; et soixante-neuf galeries.

---

427 « Our idea of programming was not to select or curate but to mediate and accomodate. No one was turned down and no one was served either, since there was no staff. People around were creative artists, colleagues. The performers would bring their own crew, their own equipment and their own audience. […] It was this loose administrative arrangement that let people participate spiritually in the directorship ». SOURCE

428 « to give Downtown composers a voice, to give people a voice ». Entretien avec l'auteur, Paris, février 2008.

The Kitchen est présenté parmi les espaces alternatifs alors même que son directeur, Robert Stearns, rejetait l'idée même d' « alternative »[429] : « The Kitchen n'est pas une alternative à quoi que ce soit. Les lieux ont été créés pour les singularités de l'art contemporain : extrêmement personnel, présentant des œuvres et une activité impossibles à collectionner ». Stearns venait d'un cercle différent des premiers acteurs du lieu, les Vasulka ou encore le violoniste et vidéaste Dimitri Devyatkin. Alors que Stearns désirait, notamment sous l'impulsion d'Howard Wise, mécène majoritaire de The Kitchen, viabiliser les lieux financièrement, et monter un programme précis à long terme, les fondateurs avaient d'abord considéré les lieux comme un atelier, un espace expérimental sans limites, sans cadre et sans convenances. Même si Rhys Chatham nie toute implication directe des financements dans la programmation, les modifications de fonctionnement, l'application d'une certaine hiérarchie dans la direction ont profondément modifié les premières initiatives du lieu.

Durant l'été 1971, Dimitri Devyatkin, alors en Californie, avait assisté à une conférence de Nam June Paik. Passionné par l'arrivée de la caméra Sony Portapak sur le marché et par ses potentialités esthétiques, le jeune musicien de 21 ans demanda conseil à Paik qui le guida vers The Kitchen, fraîchement ouvert au Mercer Arts Center. Shirley Clarke y avait entamé une série d'événements intitulés « Open video screenings » où chacun apportait sa cassette à un public qui comptait parfois Jonas Mekas ou Nam June Paik parmi ses membres. Accepté par le petit groupe d'enthousiastes de ces soirées vidéo, Devyatkin devint proche des Vasulka qui lui laissèrent alors les rênes de The Kitchen pendant l'été. L'échange et la communauté étaient au cœur de l'entreprise des Vasulka. Mais comment conserver une telle improvisation structurelle après l'arrivée de subventions massives ? Les dépendances administratives devinrent rapidement des contraintes que le couple ne désirait plus assurer. Ce sont pourtant ces mêmes financements qui encouragèrent l'achat de matériel et la poursuite des travaux de recherche entamés par les Vasulka. Aucun espace alternatif ne bénéficiait d'une telle qualité d'équipement et les synthétiseurs et convertisseurs vidéo de The Kitchen comme ceux des Vasulka, provenant de leur remarquable collection personnelle, permirent de garder l'atmosphère du collectif inhérente aux premières années du lieu. A la fois espace d'exposition et espace de production, laboratoire, The Kitchen contribuait à la mise en commun des connaissances, des matériaux et des techniques, qui sont des éléments clés dans la définition même des espaces alternatifs. Mise en commun d'un lieu, de matériaux, de matériels, de pratiques : The Kitchen reste en cela très proche des premiers espaces comme le 112 Greene Street, et de ceux qualifiés d' espaces alternatifs dès les premières années.

De même, le succès de The Kitchen et l'enrichissement de sa programmation tient à ses multiples collaborations et à son réseau étendu. *Avalanche* reste, jusqu'en 1976, un partenaire important, et les liens avec galeries et musées se font de plus en plus étroits. En 1973 sont ainsi créés les « Castelli Sonnabend Tapes & Films », distributeur de vidéo d'artistes proche des expérimentations de The Kitchen. Les collaborations avec d'autres espaces seront également nombreuses, et des concerts auront par exemple lieu à The Kitchen au profit

429 « The Kitchen is not an alternative to anything. It has been invented for the contemporary art idiom : intensely personal, uncollectable art work and activity »

du 112 Greene Street. A partir de la création de Franklin Furnace et jusqu'à sa fermeture et l'apparition de sa programmation « en exil »[430], les liens entre l'espace créé par Martha Wilson en 1976 et The Kitchen resteront très forts. Martha Wilson voyait dans Franklin Furnace une forme de complément et de prolongement des œuvres présentées à The Kitchen, en développant la part du document, du script et du récit autour des performances. Alors que les premières années de The Kitchen sont pauvres en archive, la seconde moitié des années 1970 se fait plus riche. Mais il est cependant nécessaire de noter combien la place de l'archive était plus importante dans un lieu comme Franklin Furnace au moment où l'histoire de l'alternative commençait à s'écrire, le document se faisant utile pour suivre un certain fil de l'avant-garde.

Franklin Furnace et la seconde génération d'espaces alternatifs

> Je sais que vous êtes peintre ou sculpteur mais je parie que vous avez ces petits livres d'artistes cachés au sous-sol, quelque part, et que vous ne savez pas vraiment quoi faire avec tout ça. [431]

Ces quelques mots de Martha Wilson, un des premiers actes de fondation de Franklin Furnace, furent envoyés à tout le carnet d'adresses de Artists Space et du Committee for the Visual Arts, par l'intermédiaire de la directrice de Artists Space, Helene Winer, et du directeur des programmes Paul McMahon. La création de Franklin Furnace entre 1975 et 1976 révèle une forme de répétition des modèles alternatifs antérieurs, reprenant un réseau existant, en tissant des nouvelles ramifications et en conservant le même rapport à la trame urbaine. On y retrouve Willoughby Sharp, l'un des signataires du bail au 112 Franklin Street et l'un des initiateurs du Franklin Street Arts Center, au coeur de TriBeCa. Les lieux comportaient d'abord des espaces de résidence pour quelques artistes, et les projets de studio vidéo, de librairie ou d'espaces de projection n'étaient pas entièrement pris au sérieux par les intéressés eux-mêmes. Certains projets virent pourtant le jour, et Martha Wilson travailla à l'ouverture d'une librairie au rez-de-chaussée qui arborait déjà quelques étagères. Son espace de vie se fit de plus en plus restreint et Franklin Furnace finit par apparaître comme une entité séparée du Franklin Arts Center. C'est cependant Willoughby Sharp qui trouva les termes « Franklin Furnace ». Martha Wilson avait pensé à « Franklin Stove », mais Sharp développa l'idée de façon plus percutante. Pourquoi les fourneaux ? « C'est un foyer [hothouse] pour des idées d'artistes, un lieu où les idées produisent le rythme et la lumière ». [432]

---

430 Franklin Furnace est en effet condammé à devenir un espace « virtuel » après sa fermeture par le département des pompiers de la ville de New York. Martha Wilson décide de ne pas continuer à dépenser une grande partie des financements en loyers et frais de gestion des lieux afin de se consacrer uniquement à l'archive et à un programme de performances plus restreint et commissionné dans d'autres espaces alternattifs, puis sur Internet à partir des années 1990.

431 I know you're a painter or a sculptor but I bet you have these little artist's books tucked away in the basement somewhere and you're not quite sure what to do with all of them. *Artists Space* p76

432 « It's a hothouse for artists' ideas, a place where ideas create light and beat ». « Franklin Furnace and Martha Wilson, On a Mission to Make the World Safe for Avantgarde Art, an interview with Toni Sant », *The Drama Review* 49, 1 (T185), Printemps 2005. p. 31.

Martha Wilson collecte des livres et principalement les livres d'artistes, pour finalement ouvrir les lieux le 3 avril 1976. C'est à peu près au même moment que naît également Printed Matter, dont les objectifs sont similaires. Alors que de nombreux espaces alternatifs ont cohabité avec des objectifs et des pratiques relativement semblables au tout début des années 1970, Franklin Furnace et Printed Matter négocient une forme de partage entre publication et distribution. Les deux projets prendront alors des statuts différents qui les distingueront très largement : un espace à but non lucratif pour Franklin Furnace, une librairie pour Printed Matter[433].

Arrivée relativement tard à New York, en 1975, Martha Wilson avait cependant rencontré quelques artistes invités au Nova Scotia College for Art and Design, à Halifax, au Canada, un lieu particulièrement actif et proche des nouveaux développements de la scène new-yorkaise. Elle y enseignait la littérature et avait pu croiser Vito Acconci, Robert Morris ou encore Simone Forti, qui lui offrit de venir à New-York quand elle le souhaitait - ce qu'elle fit en 1975. En habitant un mois chez Simone Forti, elle retrouva ces artistes croisés au Canada, se lia, par l'intermédiaire de Lucy Lippard, avec Jacki Apple qui fut un réel soutien dans l'organisation de Franklin Furnace[434], et s'intégra ainsi plus directement dans la communauté d'artistes, de plus en plus élargie, Downtown Manhattan. Après avoir travaillé au Brooklyn College, elle fut licenciée[435] et utilisa alors les indemnités de chômage pour commencer à monter le projet qui deviendra Franklin Furnace. Les indemnités ne suffisaient bien évidemment pas, mais le système des bourses et des soutiens aux espaces alternatifs était bien connu, et Martha Wilson contacta le New York State Council on the Arts qui finança l'entreprise à hauteur de 5000 dollars. Richard Kostelanetz, critique au *Village Voice* et maillon nomade du réseau, indispensable lien

433 Martha Wilson laisse entendre une certaine forme de concurrence entre les deux espaces, comme pour s'approprier l'originalité d'un projet : « So, opening day arrives and I opened the bookstore, and meanwhile Printed Matter is starting to form. Printed Matter is not a sole proprietorship as Franklin Furnace was – I was operating solo – but a collective, about 12 people. They decided that the art world needed books to be published, especially risky stuff that wasn't being published by commercial houses or that artists couldn't afford to do themselves. And, that artists' books needed to be distributed. There was a big need in that . So, first three months, I'm gathering books, second three months, April, May, June, we're talking to each other because obviously our services, our ideas, are overlapping. They want to distribute and I have a bookstore, but I also have this archive and I'm incorporating as not-for-profit, and they're incorporating as a for-profit because they don't want the Internal Revenue Service to have any control over their content. What they decide to publish might be too radical for a not-for-profit. So, for a little while, Printed Matter and FF were going to coexist in my loft. That was one of the scenarios. But that didn't work. So, Printed Matter moved to the Fine Arts Building at 105 Hudson Street, which was a building where a bunch of other spaces and galleries existed, including Artists Space ». Lorsque Printed Matter est créé en 1976, il a d'abord le statut d'espace à but non lucratif. C'est en 1978 qu'il change de statut pour devenir une entreprise commerciale. Cette modification intervient à un moment où les financements atteignent leur apogée et quand les organismes financeurs commencent à s'immiscer de plus en plus dans les affaires de ces multiples espaces « alternatifs ». L'ingérence des financeurs et leurs demandes de plus de professionalisation mènent certains artistes et collectifs à adopter un statut commercial qui va justement exploser durant les années 1980, comme un nouveau modèle de l'alternative.

434 Les premières lectures à Franklin Furnace et, par là, le lancement des performances, viennent en partie d'une idée de Jacki Apple. En invitant Martine Aballea, Jacki Apple souhaitait simplement diffuser les lectures d'artistes et d'autres modes de lecture.

435 Pour des raisons économiques, une série importante de licenciements intervient dans les universités américaines en 1975.

entre les artistes, les institutions et la presse,[436] invita à dîner Martha Wilson et Brian O'Doherty, alors responsable de programme au N.E.A.. Le National Endowment for the Arts reçut la proposition avec enthousiasme et versa 5000 dollars de plus au budget. Le financement était en effet un problème beaucoup plus prégnant que durant les premières années des espaces alternatifs. Le loyer du loft où résidait Martha Wilson au rez-de-chaussée, et où s'ouvrait Franklin Furnace, avait déjà atteint 500 dollars par mois, une somme importante, incomparable à celles de la fin des années 1960.

Les bourses du N.Y.S.C.A. et du N.E.A. ne pouvaient suffire à lancer les programmes voulus, et après quelque temps, Martha Wilson engagea une assistante, Barbara Quinn, au moins une journée par semaine afin de travailler aux financements. Lever des fonds devenait une activité à part entière requérant le soutien d'une partie de la communauté de Downtown. La plupart des financements fédéraux et locaux exigeaient que les artistes soient rémunérés pour les performances, ce qui fut très vite le cas, parfois de façon très généreuse. Ce financement nécessaire des artistes pour leurs performances contribua également à la croissance de la discipline. Quand au milieu des années 1970 les espaces de performance étaient nombreux, financés par le N.E.A. et le N.Y.S.C.A., la perspective de se produire dans un de ces lieux correspondait à la fois à un désir de se faire connaître à New York pour les nouveaux artistes, et de gagner quelque peu sa vie, même si, comme le raconte Martha Wilson[437], nombreux ont été les artistes qui dépensaient plus que leur cachet dans la préparation, le montage et la réalisation des éléments constitutifs de la performance. La rémunération des artistes pour leurs performances changea très largement le contexte de création et de diffusion des œuvres. La spontanéité faisait quelque peu défaut, et la performance devint individuelle, contrairement aux premières performances développées au début des années 1970. La rémunération témoignait également de l'établissement de la discipline reconnue comme telle. Si les œuvres ne peuvent être achetées, les droits de l'artiste devenaient ceux de l'acteur ou du metteur en scène pour chaque représentation.

En outre, Franklin Furnace commença à pouvoir offrir différents emplois que Martha Wilson souhaitait voir occupés par des artistes (sauf pour le directeur financier). Cela permettait une gestion plus appropriée des expositions et des performances. Pourtant, au début des années 1980, les organisations finançant de façon de plus en plus contrôlée les espaces alternatifs réclamèrent une professionnalisation des emplois jusqu'ici occupés par les artistes. Alors que les programmes (noms des artistes présentés, types de performances, etc.) n'étaient regardés que superficiellement par le N.E.A. dans les années 1970, les regards se firent plus scrutateurs dans les années 1980, quand il fallut mentionner la liste des artistes, des performances, et discuter du contenu des manifestations auparavant laissées totalement libres. Parmi les fondateurs d'espaces alternatifs, c'est sans doute Martha Wilson qui est la plus vindicative quant aux modifications opérées au début des années 1980. Si le couple Vasulka avait dès 1973 éprouvé le poids trop lourd de l'administration, leurs successeurs à The Kitchen

436 Les récits et essais de Richard Kostelanetz attestent de sa présence dans de très nombreux groupes d'artistes. D'abord poète et critique actif au *Village Voice*, Kostelanetz a dédié toute sa carrière et une grande partie de sa vie à l'analyse de la scène de Downtown, qu'elle soit scène artistique, littéraire ou musicale, s'intéressant aux formes de l'échange entre disciplines.

437 Entretien de Martha Wilson avec Toni Sant, *The Drama Review* 49, 1 (T85), Printemps 2005. p. 57.

n'émettent pas les mêmes critiques. Jeffrey Lew déclarait également à *Art Press* assez tôt[438] combien les modalités de financement s'étaient transformées dans la seconde moitié des années 1970, et surtout à partir des années 1980. Nous retrouvons ici l'origine de la modification du statut de Printed Matter en 1978, qui adopta alors un caractère commercial comme assurance de son indépendance. Cette dernière mutation de l'alternative des années 1970 fut en quelque sorte son coup de grâce, puisque c'est une toute autre forme d'alternative qui devait naître dans les années 1980. Les galeries commerciales, de l'East Village notamment, porteront la nouvelle avant-garde new-yorkaise. Jacki Apple résume assez bien la situation devant laquelle se trouvaient nombre d'espaces alternatifs au milieu des années 1970 :

> Comment un espace d'art devient-il « établi » sans pour autant devenir l'*establishment* ?
> C'est un peu comme demander « comment le révolutionnaire fait-il pour ne pas devenir dictateur après avoir pris le pouvoir ? » Le parallèle entre l'art et la politique est approprié parce que la politique de tout ce mouvement des espaces d'artistes était justement celle de l'émancipation des artistes, et la fin du mouvement a avoir avec le pouvoir et la politique de l'argent et des médias dans et en dehors du monde de l'art. La survie est un art de l'équilibre. » [439]

Martha Wilson dut d'ailleurs fermer les lieux, non pas pour des raisons financières mais pour des raisons de sécurité. Le département des pompiers demanda la fermeture de l'espace après un coup de téléphone d'un des visiteurs dénonçant la tenue des performances au sous-sol alors que la porte d'entrée était fermée à clé. L'inspection souleva des dysfonctionnements dans l'usage des lieux pour le public, mais Martha Wilson tend à croire que c'est avant tout le contenu des performances qui commençait à gêner à une époque où le puritanisme revenait en force.

> Parce que c'est toujours de ça que la performance est accusé : c'est toujours à cause du sexe ! […] Nous montrons que ce n'est qu'affaire de sexe, mais regardez toutes ces façons d'aborder le sujet. Ce n'est pas de la pornographie, mais ne lâchons rien ici et ne prétendons pas que les artistes vont traiter d'objets inoffensifs. [440]

Le contenu explicite des performances à Franklin Furnace va croissant à la fin des années 1970, de manière exactement concomitante avec la montée des « Culture Wars » et de la lutte contre ce genre de

---

438 "112 Workshop, espace alternatif" interview de Jeffrey Lew par Philippe Dufour. *Art Press*, mai 1979. P14-15

439 « How does an art space become "established" without becoming the establishment ? That's a bit like asking, How does the revolutionary not become the new dictator after taking power ? The parallel between politics and art is apt because the politics of the whole artists space movement was about the empowerment of artists, and the demise of the movement is about the power and politics of money and media both in and out of the art world. So survival is a balancing art ». Jacki Apple, « A different World, A Personal History of Franklin Furnace », *The Drama Review* 49, 1 (T85), Printemps 2005. p. 36.

440 « Because that is what performance art is always accused of anyway : it's always about sex ! […] We'll show that it is all about sex, but look at all these various ways we can look at this subject. It's not pornography, but let's not go off over here and pretend artists are going to talk about innocuous object ». Entretien de Martha Wilson avec Toni Sant, *The Drama Review* 49, 1 (T85), Printemps 2005. p. 106.

pratiques au sein des institutions culturelles[441]. Ce sont les nouveaux médias, la télévision, et Internet qui vont ensuite permettre à Franklin Furnace de survivre. Quelques performances et expositions organisées par Franklin Furnace auront lieu dans d'autres espaces grâce au « Program in Exile », des évènements organisés dans d'autres espaces du quartier, mais c'est aussi l'espace virtuel qui deviendra le territoire du nouveau projet de Martha Wilson.

Pourtant, si les difficultés, les modes de financement et de fonctionnement témoignent d'une mutation essentielle au milieu des années 1970 dans le développement des espaces alternatifs, nombreuses sont les caractéristiques de Franklin Furnace qui le rapprochent des premiers espaces alternatifs, comme dans une nouvelle variation, une nouvelle définition des lieux, pourtant proche de la première. Les lieux possédaient les qualités brutes du tout début des années 1970. Le rez-de-chaussée était utilisé pour les expositions et le sous-sol était devenu une forme de chambre noire de la performance. « C'était unique. C'était une zone autonome »[442] : un lieu séparé du monde réel ? Un sous-sol consacré à l'art de la performance, sans limites ni contraintes. La personnalité même de Martha Wilson se retrouvait dans Franklin Furnace, comme un double de ses activités et de ses convictions. Jacki Apple décrit ainsi la fusion entre l'espace et sa fondatrice, alors que de plus en plus d'espaces alternatifs peinent à survivre :

> Comment Franklin Furnace s'en sortait-il ? Je pourrais citer le plus évident : la force de caractère de Martha Wilson sa fondatrice. Des talents pour récolter des fonds, de l'audace, apportant un nouveau talent artistique pour l'administration, un conseil d'administration[443] actif et d'un grand soutien, des expositions intéressantes et des performances osées, l'activisme de la communauté. Mais tout cela pourrait être dit pour d'autres espaces et d'autres organisations aussi. Sans la part de Martha, ce qui n'est pas rien. En partie universitaire, en partie Quaker, en partie radicale, sa vision singulière a produit un paradoxe : un croisement entre des archives de musée, une

441 Jacki Apple émet l'hypothèse que Martha Wilson accentua la part provocatrice de la programmation comme une réaction à la censure croissante. En se positionnant contre les guerres culturelles, ou plutôt contre la répression et la censure de certaines pratiques artistiques, Martha Wilson contribua à l'affrontement en s'assurant que les artistes ne pratiqueraient pas l'auto-censure. Il s'agissait de préserver un cadre de liberté malgré tout. « What is remarkable is that more than a decade later in a very different cultural context [late 1980's – 1990's], Martha, with the backing of her Board and staff, was willing to uphold those values and principles on which the Furnace was founded and stand up against censor-ship and discrimination in the culture wars of the late 80's and early 90's, despite the risks and pressures ». Jacki Apple, « A different World, A Personal History of Franklin Furnace », *The Drama Review* 49, 1 (T85), Printemps 2005. p. 43. Notons également que Artists Space ne fut pas épargné par la montée des guerres culturelles et que Helene Winer se positionna également contre l'auto-censure croissante des artistes de la nouvelle génération.

442 « This was rare. This was an autonomous zone ». C. Carr, « The Fiery Furnace. Performance in the 80's, War in the 90's », *The Drama Review* 49, 1 (T185), Printemps 2005, p. 19.

443 Parmi eux figuraient : Weston Naef, Fredriecke Taylor, Henry Korn, et Vito Acconci. En 1980, Clive Phillpot, directeur de la bibliothèque du MoMA depuis 1977 rejoint le directoire alors constitué notamment de la critique Alewandra Anderson-Spivey, Lawrence Weiner, Amy Baker-Sandback de Artforum, Frederieke Taylor, Marcia Tucker ou encore Shelley Rice.

kunsthalle pour l'avant-garde et le cabaret – tous logés dans une vitrine et un sous-sol. C'est cette combinaison paradoxale qui définit le caractère unique de Franklin Furnace. [444]

Ce que décrit Jacki Apple témoigne d'un état d'esprit commun avec les premiers espaces alternatifs. Le quartier même permettait l'analogie. Les premiers s'étaient installés dans SoHo alors que Franklin Furnace, parmi d'autres, avait pris place dans TriBeCa, ce nouveau quartier à s'approprier, offrant des lieux bruts, industriels ou en mutation, des lofts et des espaces de création propices à un renouveau géographique et artistique de l'alternative. Ancien quartier destiné à la vente de produits alimentaires en gros, semi-indutriel, TriBeCa était doté d'une architecture similaire à celle de SoHo, le même style des années 1880 en brique et en fer forgé. Les lieux ne servirent pas directement aux créations des artistes mais la configuration de l'espace (une entrée ornée de deux grandes colonnes et une vitrine sur toute la longueur de l'espace) a parfois été le théâtre de quelques installations dont celle des premiers *Truisms* de Jenny Holzer[445]. Si les listes imprimées étaient collées contre les vitres, à partir de l'intérieur, l'espace d'exposition s'était décalé vers la rue. Les jeux autour de la vitrine de Franklin Furnace ont été assez nombreux, reproduisant en cela le rapport essentiel entre l'espace alternatif et la rue, qui avait constitué une partie de la définition des tous premiers lieux de l'alternative. Mais ce sont d'abord les livres et les lectures qui habitèrent les lieux et initièrent la performance.

Livres d'artistes et performances ont été à l'origine des activités de Franklin Furnace. Comment un tel espace a-t-il pu se positionner face aux galeries et musées qui exposaient également des livres d'artistes et développaient un programme conséquent de performances ? Les types et formats de la performance ont été ceux qui ne pouvaient s'épanouir dans des espaces généralement destinés à un public un peu moins avide de radicalité. Ce ne sont pas particulièrement la rudesse et l'état brut du sous-sol qui faisaient l'identité des lieux, mais l'archive et les nouveaux formats de la performance contribuèrent à donner à Franklin Furnace ses caractéristiques propres. C. Carr affirme ainsi :

Franklin Furnace a aidé à combler certains vides, en soutenant des artistes qui y seraient sans doute tombé. Tehching Hsieh, par exemple, qui a réalisé des actions éprouvantes mondialement reconnues, chacune durant un an, à la fin des années 1970 et au début des années 1980, mais qui n'avait pas de galerie, pas de financement, même pas un pied dans le monde de l'art. En 1981/1982, il a réalisé une œuvre pour laquelle il a vécu pendant un an dans la rue, sans jamais entrer dans un immeuble, ni dans le métro, ni sous une tente ou tout autre abris. Franklin Furnace s'est arrangé pour exposer les objets liés à la performance – les cartes qu'il faisait chaque jour

444 « How did Franklin Furnace do it ? I could cite the obvious : Furnace creator and founder Martha Wilson's moxie. Fundraising skills, chutzpah, bringing in new artistic talent on the administrative end, a supportive and active board of directors, interesting exhibitions and daring performances, community activism. But that could be said about other spaces and organizations too. Minus the Martha part, which is no small thing. Part scholar, part Quaker, part radical, her idiosyncratic vision produced a paradox : a cross between the museum archive, the avant-garde kunsthalle, and the cabaret – all house in a storefront and a basement. It is this paradoxical combination that defines the uniqueness of the Furnace ». Jacki Apple, « A different World, A Personal History of Franklin Furnace », *The Drama Review* 49, 1 (T85), Printemps 2005. p. 37.

445 Installation sur les fenêtres de Franklin Furnace le 12 décembre 1978. La même année, Holzer expose dans un des espaces de l'Institute for Art and Urban Resources également.

pour savoir où il avait été, ses vêtements graisseux et odorants, la documentation photographique. Ils ont fait ça si tôt que les préparations ont du être négociées avec lui sur la pas de la porte. Il était encore dans la performance et ne pouvait rentrer dans aucun lieu. [446]

Le programme de performances commença cependant de manière assez impromptue, révélant les liens intrinsèques entre lecture et théâtre, lecture et performance. Jacki Apple se souvient alors de l'invitation lancée à Martine Aballea et de l'impulsion donnée à la première série de performances :

Cela faisait à peine deux mois que nous avions ouvert quand le premier événement de ce qui devait devenir le programme de performances a eu lieu un peu par hasard. Aux alentours de la fin du mois de mai 1976, Martine Aballea, une jeune artiste parisienne, est venue avec des livres uniques en leur genre, recueillant ses écrits. J'ai pensé qu'ils étaient assez merveilleux à la fois pour leur qualité littéraire et pour l'éclat de leur imagerie visuelle, alors je l'ai invité à venir faire une lecture. Elle était réticente à l'idée de lire toute seule et j'ai accepté de lire avec elle, puis j'ai invité la danseuse Erin Martin à nous rejoindre. Nous avons créé un décor pour son texte et la lecture est devenue la première « performance » à Franklin Furnace. Nous avons ouvert les portes sur la rue un après-midi du mois de juin, en pleine chaleur, et environ 35 personnes sont venues, remplissant l'espace et débordant dans la rue. C'est le moment où j'ai eu l'idée que nous devrions commencer une série de performances pour des artistes qui écrivent, car il y en avait beaucoup (y compris Martha et moi). Martha a approuvé et à l'automne 1976 nous lancions la série des lectures d'artistes. [447]

De lectures, les pratiques se développèrent vers une forme de théâtre dont les caractéristiques étaient en partie issues du théâtre de la fin des années 1960 et des années 1970, le « théâtre visuel » de Richard Foreman par exemple. Eric Bogosian, directeur de programme à The Kitchen, et qui avait justement travaillé avec Foreman, fut convaincu par Martha Wilson de venir présenter sa première performance à Franklin Furnace en

446 « The Furnace helped fill in some important cracks, by supporting artists who might have otherwise fallen through them. Tehching Hsieh, for example, created world-renowned year-long ordeals in the late 1970's and early 80's, but had no gallery, no funding, no actual toehold in the art world. In 1981/82, he did a piece in which he lived on the street, never entering a building, a subway, tent, or other shelter. The Furnace arranged to display the artifacts – the maps he made everyday to show where he'd been, his greasy pungent clothing, the photo documentation. They did this so soon after that preparations were negociated with him on the stoop. He was still doing the piece and couldn't enter the space ». C. Carr, « The Fiery Furnace. Performance in the 80's, War in the 90's », *The Drama Review* 49, 1 (T185), Printemps 2005, p. 19-20.

447 « We had been open for barely two months when the first event of what was to become the performance program came into being quite by chance. Around the end of May 1976 Martine Aballea, a young artist from Paris, showed up with some one-of-a-kind books with her writings. I thought they were quite wonderful in terms of both the literary quality and the vividness of her visual imagery, so I invited her to do a reading. She was reluctant to read alone so I agreed to do it with her, and then invited the dancer/choreographer Erin Martin to join us. We created a setting for her text and the reading became the first “performance” at the Furnace. We opened the doors to the street on a hot late afternoon in June and about 35 people showed up, filling the space and spilling out into the street. This is when I got the idea that we should start a performance series for artists who write, as there were a lot of them (including both Martha and myself). Martha agreed and in the fall of 1976 we launched the artists' reading series ». Jacki Apple, « A different World, A Personal History of Franklin Furnace », *The Drama Review* 49, 1 (T85), Printemps 2005. p. 40-41.

1977[448]. Robert Longo produisit pour la première fois une de ses « operatic » performances. Les artistes qui passèrent par Franklin Furnace n'appartenaient pas à une génération particulière, et les pionniers de la Judson, de Fluxus et des débuts de la vidéo se produisirent également chez Martha Wilson.

Quant aux livres d'artistes, tout ce qui était appelé « livre » pouvait être exposé. Jacki Apple, « Curator of Exhibitions and Performances », souhaitait développer une définition aussi vaste que possible du livre :

> Pour les expositions, mon objectif était de choisir les travaux les plus stimulants dans chaque genre – livres sculptures, livres conceptuels, les livres au papier fait-main, des livres combinant photographie et texte, des livres de peintres, des livres en fibres et en tissu, des livres objets – étirant la définition du « livre » le plus possible. On osait exposer des œuvres très innovantes, imprévisibles et parfois difficiles, aussi bien que des œuvres élégantes, joliment réalisées et des œuvres poétiques. De l'art cru, effronté, politique, satirique, sexy ou juste hilarant pouvait faire partie du tout. Ainsi, Franklin Furnace est devenu connu pour son désir d'expérimenter, plus que pour représenter un groupe ou un style. Il y avait toujours la possibilité d'être surpris par quelque chose complètement en dehors de toute attente. Dans ce sens, Franklin Furnace comme un « lieu en devenir [site in process] » était très certainement une œuvre d'art en lui-même. Ca n'a pas été très difficile de maintenir ça pendant les premières années : c'était en accord avec la culture du monde de l'art de Downtown à ce moment là. [449]

La pratique de la performance et celle de l'écrit, du texte, du dessin ou de la photographie étaient intrinsèquement liées au sein de Franklin Furnace, qui acheva de sceller la dépendance entre deux médiums. Nous ne pouvons certes affirmer que Franklin Furnace a été le seul vecteur de cette dépendance incontournable, mais les lieux fondés par Martha Wilson ont assurément contribué à la valorisation de l'archive. Si l'archive acquiert autant d'importance, c'est d'abord parce qu'elle a été trop longtemps négligée et que son absence a suscité quelques difficultés lorsqu'on a commencé à s'intéresser à l'histoire de l'alternative. En outre, la multiplication des difficultés à exposer et à diffuser les œuvres, même au sein des espaces alternatifs accorde au support écrit une nouvelle valeur de diffusion jusque là secondaire. Un magazine comme *Avalanche* avait déjà ouvert la voie en publiant des entretiens, des photographies et des scripts de performances et d'activités. Le numéro consacré à Vito Acconci, daté de l'automne 1972, fait office de modèle, puisque les pages du magazine sont uniquement consacrées aux textes écrits par l'artiste, aux documents, et à un entretien réalisé avec Liza Bear. Le magazine entier devient document de diffusion de la pratique de Vito Acconci avec une traduction

448 *Slavery*, 13 Octobre 1977

449 « For the exhibitions, my goal was to choose the most exciting work in each genre – sculptural books, conceptual books, handmade paper books, photo/text books, painters' books, fiber and textile books, object books – stretching the definition of "book" as far as possible. We dared to show "edgy", unpredictable, and sometimes difficult work, as well as elegant, beautifully crafted and poetic work. Raw, brazen, political, satirical, sexy or just hilarious art could all be part of the mix. Thus the Furnace became known for a willingness to experiment, rather than for representing any one group or style. There was always the possibility of being surprised by something totally outside of one's expectations. In that sense the Furnace as a "site in process" was very much an artwork in itself. It was not very difficult to maintain this in the first few years: it was in tune with the culture of the Downtown art world at the time ». Jacki Apple, « A different World, A Personal History of Franklin Furnace », *The Drama Review* 49, 1 (T85), Printemps 2005. p. 43.

dans le langage écrit de ses activités et performances. Ce ne sont pas de simples scripts qui sont reproduits, mais des dérivations dans le langage et le thésaurus, des réflexions sur le mouvement, l'espace et les « power fields » inspirés de Kurt Lewin. De même, le numéro de mai 1974, consacré à la série de performances présentées au 112 Greene Street au mois de janvier de la même année, expose des schémas, des textes et des photographies des performances, accompagnées d'entretiens et de notices par les artistes. La performance ne s'envisage plus sans son discours critique adjacent, sans un médium visuel disponible sur la page. N'est-ce pas là une des continuations des travaux des danseurs de Grand Union autour de la notation et du vocabulaire de la danse, dans la lignée des expériences de Cage autour de la partition ? Le rapport de la performance à sa traduction écrite, *a priori* ou *a posteriori*, ne date pas de l'ouverture de Franklin Furnace qui vient là encore concrétiser et formaliser une pratique déjà en germe durant la décennie précédente.

En effet, le magazine de Vito Acconci, *0 to 9* publiait déjà les textes d'Yvonne Rainer et les scripts de Steve Paxton qui servaient de trames à leurs chorégraphies. De même, Trisha Brown avait expérimenté les liens entre la page et l'espace de la performance dans un sens inverse avec une pièce comme *Locus*, en partant de dessins pour tracer ses mouvements réels dans l'espace[450]. Entre gestes et dessins, les travaux de Trisha Brown tendront vers de plus en plus d'intimité entre les deux expressions. La page est déjà considérée comme une forme d'espace alternatif à part entière. Les termes ne sont certes pas utilisés directement avant la fin des années 1970, mais les pratiques s'observaient déjà dès les avant-gardes du début du siècle.

Le rôle de Franklin Furnace sera justement d'affirmer les pouvoirs de la page et du support écrit comme ultime espace alternatif. La fermeture de Franklin Furnace et le choix du virtuel et de l'archive ne sont pas anecdotiques : il est dans la continuité de l'affirmation de la radicalité de l'écrit. Or cette affirmation intervient en partie comme l'aboutissement de l'alternative depuis la fin des années 1960, comme une convergence entre les influences ayant nourri les pratiques des espaces alternatifs depuis les premières années. La valeur des archives de Franklin Furnace tient également au fait qu'elles nous renseignent certes sur les créations déployées au sein de l'espace sous le regard de Martha Wilson, mais aussi sur les développements de la performance et du livre d'artiste en général. Ce double positionnement de Franklin Furnace est essentiel, puisque les lieux sont devenus une institution sans réellement appartenir à l'*establishment*, paradoxe que posait justement Jacki Apple. Performance, vidéo et pratiques de l'écrit ont forgé l'identité des espaces alternatifs de la seconde génération, et de ceux que l'on a ensuite intégré dans cette définition plus large née au milieu des années 1970. Comment ces nouveaux médiums se sont-ils développés et en quoi ont-ils constitué une nouvelle forme de l'avant-garde new-yorkaise dans les années 1970 ?

Ce sont maintenant ces nouveaux supports de l'alternative auxquels nous allons nous intéresser. De la même manière que la vidéo apparaît d'abord comme un nouveau médium de diffusion des œuvres, la page de

450 Trisha Brown s'inspire des dessins et des théories de Laban sur la « kinesphère » et les principes de notation en danse. Les 27 directions du mouvement dansé théorisées par Laban sortent ici de la page et sont directement notées dans l'espace de la performance. Les 27 points sont matérialisés dans l'espace qui est donc devenu le support direct de la partition.

journal, de livre ou de magazine apparaît également comme un médium du contournement des institutions classiques. Nous allons d'abord nous intéresser à la vidéo et aux performances dites « *intermedia* » qui se développent relativement tôt avant de s'épanouir totalement au milieu des années 1970. Nous aborderons ensuite, dans une dernière partie, les pratiques de l'écrit et le rôle prépondérant de la page comme nouvel espace alternatif.

D) DISCIPLINES, INDISCIPLINES, INTERMEDIA : DE LA PERFORMANCE A LA PAGE

I. L'ESSOR DE LA VIDEO

Les premières expérimentations

L'année 1959 voit naître les balbutiements d'un usage détourné de la télévision et de la vidéo. George Brecht, dans ses cahiers de notes, fait mention d'une potentielle « Television Piece », un mur d'écrans de télévisions. A Cologne, Wolf Vostell réalise son premier « TV-decollage » alors que Nam June Paik entame sa collaboration avec Stockhausen autour de la musique électronique. L'étroitesse des liens entre musiques nouvelles et art vidéo sera une constante durant les décennies 1960 et 1970. Du 11 au 20 mars 1963, Nam June Paik expose à la galerie Parnass de Wuppertal : *Exposition of Music – Electronic Television*. Sur le sol sont disposés treize téléviseurs préparés, comme l'étaient les pianos de John Cage. Les images sont déformées, principalement par des aimants et différentes modifications des flux électroniques. Cette exposition résulte en partie des expérimentations réalisées sur des tubes cathodiques grâce à l'invitation du studio de musique expérimentale du *Westdeutacher Rundfunk* de Cologne. Les potentielles modulations de l'image électronique et du signal vidéo deviennent alors un vecteur non seulement de déformation de l'image mais aussi de création de nouvelles formes. La télévision, organe des *mass media,* devient un nouvel outil d'expérimentations et le début des années 1960 reste celui d'un art télévisuel : la vidéo est d'abord télévision, média et médium à la fois. Certaines chaînes de télévision vont même se faire le relai de ces nouvelles formes d'expérimentations, comme par exemple la W.G.B.H. De Boston[451].

Marshall MacLuhan publie *Understanding Media* en 1964 et, la même année, Sony commercialise son premier magnétoscope destiné au grand public. La télévision n'est plus uniquement diffusion : elle peut être enregistrée, conservée, et archivée par tous. S'installe dès lors un nouveau rapport à l'image vidéo qui est saisissable, qui n'est plus uniquement un flux mais aussi un matériau, un support que l'on pourrait désormais rapprocher du film, même si certaines différences restent inconciliables. Ce sont d'abord les lieux du cinéma qui

451 En 1964 est diffusé aux Etats-Unis le premier programme comportant un traitement expérimental de l'image, à la WGBH de Boston, dans le cadre du Broadcast Jazz Workshop.

accueilleront la vidéo à New York et notamment la Filmmaker's Cinematheque de Jonas Mekas avec la diffusion de bandes de Nam June Paik et de Charlotte Moorman lors du premier festival du « New Cinema ». Le festival de l'avant-garde organisé par Charlotte Moorman est également un des vecteurs de la diffusion de ce nouveau médium. Plus surprenant encore, la fondation Rockefeller, alors soutien important à l'avant-garde, finance par exemple Nam June Paik qui achète alors la caméra Sony Portapak qui vient juste d'être commercialisée sur le marché américain. Il est non seulement devenu possible de s'approprier l'image vidéo, mais il est désormais concevable de s'approprier les moyens de production de la vidéo.

La fin des années 1960 correspond à l'explosion des ateliers et des soutiens à l'expérimentation. La chaîne KQED-TV de San Francisco monte un atelier expérimental, en partie grâce au soutien de la même fondation Rockefeller. Le « National Center for Experiments in Television at KQED-TV » est également soutenu par la Corporation for Public Broadcasting et le National Endowment for the Arts. Mais c'est encore une fois de Dusseldorf que viendra une des réalisations sans doute les plus marquantes de la fin des années 1960. Gerry Schum crée la première « TV Gallery » en 1968. Même si la chaîne de télévision ne sera pas entièrement dédiée à la vidéo, et reposera plutôt sur la diffusion de films réalisés en 16mm, la « TV Gallery » est une étape essentielle dans la réflexion sur le rapport des arts visuels à l'image-mouvement, œuvre ou document, et dans la recherche de nouveaux espaces de diffusion des œuvres éphémères, insaisissables. Dans une lettre à Gene Younglood, Gerry Schum décrit les motifs et contenus de cette « galerie télévisuelle » :

> La galerie télévisuelle existe uniquement dans la série des programmations télévisuelles, ce qui revient à dire que la galerie télévisuelle est plus ou moins une institution conceptuelle qui ne vient à exister qu'à l'instant de l'émission. Il n'est montré nul objet artistique au sens traditionnel, que l'on peut acheter et emporter chez soi. L'une de nos idées est : communication au lieu de possession de l'art... L'exposition télévisuelle *Land art* n'est pas un documentaire sur un événement artistique qui se déroule en dehors du temps et du lieu de l'exposition... Les objets artistiques et les idées n'existent qu'à l'instant de l'émission. Après six mois de travail avec les artistes, il existe 400 mètres de bobine. Aucun objet ne peut réellement être considéré ou vendu comme objet artistique. L'œuvre d'art est le film lui-même. Le film est le résultat de l'idée, de la réalisation par l'artiste, et mon travail en tant que régisseur et caméraman. [452]

452Gerry Schum, lettre à Gene Youngblood du 29 juin 1969, cité dans *L'art de l'exposition, une documentation sur trente exposition exemplaires du XX^e siècle*, Paris: Editions du Regard, 1998. p355.

La volonté de Gerry Schum est d'abord de libérer l'art de ses intermédiaires. La diffusion directe des programmes dans les foyers, vers le public, dans un mouvement contraire au déplacement habituel des visiteurs vers l'espace d'exposition, atteste d'un désir de libérer la création artistique des contraintes des espaces d'exposition, galeries et musées. De même, la télévision offre ce médium quasi-virtuel qui la rapproche à la fois de l'art conceptuel et du *process art*. Comment envisager le programme de télévision ? Selon Schum, il est avant tout concept, mais il dévoile aussi les étapes de sa réalisation, il se déploie dans une relation privilégiée avec le spectateur. Si la télévision est à la fois le média contre lequel vont être dirigées de nombreuses vidéos[453], elle correspond pourtant à cet espace d'exposition et de diffusion alternatif qui semble offrir les caractéristiques idéales à un contournement des institutions culturelles classiques. La vidéo, grâce à la mise sur le marché du magnétoscope et de la caméra, présente déjà les qualités d'un médium qui peut devenir média, pour tous. La télévision, et la possibilité de créer soi-même une chaîne de télévision locale[454], de diffuser des programmes, sont perçues comme une révolution considérable par les artistes de la fin des années 1960. Elles sont le symbole de l'ambition d'une partie de la nouvelle génération de s'approprier les moyens d'exposition et de diffusion de ses œuvres. La fusion entre médium et média devient ainsi une obsession pour la génération des artistes qui graviteront autour des espaces alternatifs dans les années 1970. Le lien entre la performance et l'écrit, les magazines d'artistes, ou encore la presse locale tient de la même obsession. L'œuvre est envisagée d'abord dans sa perception et sa diffusion.

Or l'entreprise de Gerry Schum aura un réel écho aux Etats-Unis, non seulement parce que le premier film *Land art* pose clairement la question du statut de la documentation des œuvres de Land art, qui sera proche de celle de la documentation de la performance, mais aussi parce que la télévision locale est alors envisagée comme une source potentielle d'espaces alternatifs de diffusion des œuvres. Stefan Eins, fondateur du 3 Mercer Store puis de

---

453 Pour n'en citer qu'une seule, *Television Delivers People* de Richard Serra présente un texte defilant sur le moniteur exprimant comment les programmateurs de la télévision fournissent littéralement les publiciteurs en consommateurs potentiels, en consommateurs à influencer. Les mots se déroulent sur un écran bleu, l'écran neutre de la télévision avec une petite musique comme celle d'un intermède entre deux programmes.

454 C'est seulement en 1978 pourtant que se crée le « Artists' Television Network », réseau de télévision dans et pour SoHo, diffusant des bandes vidéo d'artistes et des enregistrements de performances.

Fashion Moda dans le Bronx, a créé plusieurs programmes de télévision, copiant le modèle des entretiens télévisés ou encore de certaines émissions de télé-achat pour les gadgets qu'il vendait dans sa boutique aux alentours de Canal Street. De même, vidéo et télévision sont des entreprises collectives. Le matériel vidéo étant encore particulièrement coûteux, les collectifs ont fleuri dans SoHo pendant les années 1970 afin de mettre en commun le matériel de production et de diffusion des vidéos. The Kitchen est un collectif parmi d'autres, qui, de collectif, est devenu espace alternatif. Les collectifs sont parfois mixtes, usant du film et de la vidéo, comme par exemple l' « Association of Independent Video and Filmmakers », fondée en 1973. L'association de ses membres permettait de mieux assurer la diffusion des bandes vidéo sur des chaînes de télévision locales et nationales, de regrouper du matériel et des financements, mais aussi de s'opposer aux programmes télévisuels commerciaux[455]. La part du politique n'est pas négligeable et tant que la vidéo sera considérée en lien avec la télévision, le contenu sera souvent politique, de façon plus ou moins directe. La même année, en 1973, Leo Castelli et Ileana Sonnabend créent l'entreprise « Castelli Sonnabend Tapes & Films Inc. ». Archive et organisme de diffusion, l'entreprise vient pallier le problème de la diffusion des films et vidéos d'artistes sur le marché de l'art. Elle sera un soutien exceptionnel à la réalisation de nombreuses vidéos durant toute la décennie 1970.

Mais c'est surtout à Howard Wise que revient la primeur de l'organisation institutionnelle de la diffusion de l'art vidéo. En 1969, il monte la célèbre exposition « TV as a Creative Medium » dans sa propre galerie, exposant les travaux de Nam June Paik, Frank Gillette, ou encore Eric Siegel. Le ton est posé : télévision et vidéo ont ouvert un nouveau champ qui, selon Wise, nécessite de nouveaux espaces de diffusion. L'espace de la galerie, ou celui du musée, ne sont plus appropriés pour ces nouvelles pratiques. Les espaces alternatifs n'apportent, sur ce point, rien de très neuf. Mais en 1970, Howard Wise fonde Electronic Arts Intermix qui reste encore aujourd'hui une source exceptionnelle pour toute histoire du médium vidéo. Le National Endowment for the Arts, le New York State Council on the Arts et la Fondation Rockefeller soutiennent l'achat de matériel de montage de bandes vidéo. Electronic Arts Intermix est à la fois un atelier et un dispositif de diffusion : un catalogue est publié et les

455« AIVF functions as an advocacy arm for independents, actively campaigning for legislation to enlarge access to national and local public television, trying to increase the amount of federal funds to go directly into production and fighting to break through the network monopoly on commercially aired programming. » *Anderson & Archer's SoHo, The Essential Guide to Art and Life in Lower Manhattan*, New York: Art in America – Simon and Schuster, 1979. p72.

bandes vidéo peuvent être achetées en différents formats ou encore être empruntées par des institutions éducatives, des bibliothèques, etc. L'ambition d'Howard Wise est de développer le marché de la vidéo afin d'en réduire les coûts de production. La « SoHo Media Co-op » ou le « Young Filmmakers' Video Art Loan-Out Center » offrent des buts similaires. De même, le rôle des galeries est loin d'être négligeable et s'avère être plus important que celui des espaces alternatifs dans les développements de l'art vidéo.

Quelques galeristes ont en effet très tôt montré des vidéos ou organisé des soirées de projection, souvent autour de performances-vidéos. Castelli a assurément été un des pionniers, montrant d'abord des réalisations de Bruce Nauman, Richard Serra, Keith Sonnier ou Richard Morris. Keith Sonnier exposa ses vidéos dès 1972. La galerie John Gibson, qui présenta très tôt les installations-performances-vidéos de Dan Graham, fait également partie des précurseurs, avec la galerie de Paula Cooper. Mais avant de revenir sur cette avant-garde des galeries, notons un point important : l'apparition de la vidéo est très légèrement postérieure (quasiment concomitante) à la croissance de l'usage du film 8mm ou 16mm par les artistes de l'art minimal et du *process art*. L'usage du film, chez Richard Serra par exemple, est l'écho du processus sculpté. Un film comme *Hands Catching Lead* (1968) se réfère directement à ses projections de plomb dans la galerie de Leo Castelli et ailleurs. C'est cette fois le rapport de la main à la matière en fusion, dans un état éphémère, quasi-insaisissable, qui est mis en valeur. La nouvelle technique vidéo, alors plus coûteuse que le film, lorsque des bandes sont enregistrées sur magnétoscope, semble entrer en concurrence avec le film. Vito Acconci dira par exemple utiliser film et vidéo en alternance avant de ne se concentrer que sur la vidéo, quand celle-ci aura dévoilé un usage spécifique de ses qualités. L'usage en direct de la vidéo et le recours au circuit fermé vient en effet bouleverser son rapport au film et l'ensemble des pratiques liées à l'image-mouvement et à son enregistrement.

Aux alentours de 1974, la vidéo occupe une place considérable[456]. Le musée d'art moderne de New York ouvre l'année avec une exposition et une conférence consacrées à l'art vidéo et le 112 Greene Street présente sa série de performances-vidéo organisée par Liza Bear et Willoughby Sharp, dont les détails, scripts et commentaires seront publiés dans *Avalanche* en mai de la même année. Shigeko Kubota, compagne de Nam June Paik et pionnière de l'art vidéo, prend la tête du département vidéo à Anthology Film Archives, et The Kitchen est déjà un espace alternatif bien établi dans la réalisation et la diffusion de la vidéo et des performances-vidéos. Pour Douglas Davis, SoHo et l'art vidéo sont deux phénomènes indissociables[457]. Dans quelle mesure les pratiques artistiques autour de la vidéo étaient-elles ancrées Downtown ? « SoHo c'est la vidéo … C'est Downtown où les cinéastes vivent et travaillent, pas SoHo ». Pourtant, jusqu'où l'art vidéo et le cinéma expérimental divergent-ils ? Nous verrons comment les pratiques vidéo dans SoHo étaient l'écho d'une culture de Downtown issue des années 1960, de la danse, de la sculpture et du New American Cinema qui s'était épanoui dans le cercle d'un Jonas Mekas ; mais aussi l'écho de revendications

456 La croissance de la vidéo n'est pas sans engendrer un certain nombre d'œuvres à la qualité fort discutable et qui ne font que reprendre les caractéristiques techniques d'un médium encore nouveau. John Sanborn, un artiste vidéo qui fréquenta The Kitchen réalisa en 1977 une farce qui a eu le mérite de révéler les difficultés posées par la surabondance des bandes vidéo d'artistes sans la distance critique historique. “As a young tyke, I wanted something to be real, that only existed in my imagination: I wanted Marcel Duchamp to have made videos, and be counted amongst the first video artists in the world. This of course never happened, although he lived long enough to overlap the introduction of the SONY porta-pak, and John Cage worked at Bell Labs (on computer music projects) and they had some of the very first portable video systems in the world... but, what to do ? As a 20 year-old, I walked into the offices of Carlotta Schoolman (the the video director at The Kitchen) and Bob Stearns (then The Kitchen's director) and laid out my proposal. I had made videos with an old CV standard video kit, in and around Duchamp's old neighborhood, with the permission of his widow, and taped the autograph “book” of instructions he left for his last and secret work.

Prefaced with an introduction by the venerable Russell Connor, and including interview excerpts Connor had done with Duchamp, the “Last videotapes of Marcel Duchamp” [shown April Fool's Day, 1977] was a hoax, pure and simple. But with one special ingredient. The tapes were boring, boring, boring, because I was infuriated by the ability of almost anyone making video and calling themselves a video artist, being taken seriously, when their work stunk. Reason this... Why then the world's most interesting conceptualist should make the most interesting tapes, right?” SANBORN, John, “What the Hell?”, *The Kitchen turns twenty : a Retrospective Anthology.* Compiled and edited by Lee Morrissey. New York, NY: The Kitchen Center for Video, Music, Dance, Performance, Film and Literature. Haleakala, Inc. 1992, p39-40

457 « It's video that is SoHo... It's Downtown where filmmakers live and work, but not SoHo » Douglas Davis. Cf article dans catalogue SoHo, René Block.

culturelles et politiques précises. Si, comme nous l'avons évoqué, la vidéo est un support propice à l'appropriation des dispositifs de diffusion de l'œuvre, elle est surtout un matériau neuf, certes étrangement lié à la télévision, mais qui offre des moyens de l'émancipation dont feront usage nombre d'artistes féministes dès les années 1970. Il s'agira de voir comment la technique même, le recours à la caméra et au moniteur, a pu se faire l'écho des techniques de lutte, quand le « feedback » devient une stratégie féministe, pour reprendre les analyses de Deanne Pytlinski et de Melinda Barlow[458].

Or on ne peut considérer cet usage politique de l'art vidéo sans revenir à cette étrange généalogie reliant la vidéo à la télévision. Lors de la série de vidéo-performances présentées au 112 Greene Street en janvier 1974, William Wegman affirma ainsi :

> Je peux voir d'après l'expression sur vos visages que beaucoup d'entre vous sont déconcertés par le nouveau mouvement vidéo du point de vue technique. C'est très simple, ne soyez pas déconcertés. C'est juste comme la télévision commune, mais simplement ramenée à ses éléments essentiels. [459].

La vidéo est certes la technique qui est à l'origine de la télévision, mais comment s'en détache-t-elle réellement ? La télévision est un média profondément décrié et pourtant considéré par certains comme porteur d'ambitions politiques et démocratiques[460]. C'est aussi un médium

458 Deanne Pytlinski, *Utopian visions: Women in early video art,* thèse non publiée, soutenue en 2006 à la City University of New York

459 « I can see by the look on your faces that many of you are confused by the new video movement from the technical standpoint. It's really simple, don't be confused. It's just like regular network television except stripped to the bare essentials ». « Verbatim transcript of William Wegman's audiotape played at 112 Greene Street on January 14, 1974 ». *Avalanche Newspaper*, mai 1974. p. 8.

460 On pense par exemple à l'usage des caméras lors de la Convention démocrate de Chicago que Jonas Mekas rapporte dans une de ses chroniques au *Village Voice*, le 5 septembre 1968 : « I never watch television – I have no time for it – but I watched the Convention. One good thing I can say about television: It helps to dethrone such public pigs as the Mayor of Chicago. Thursday morning, after the « nomination », I listened to some people who I knew had no great previous passion for breaking the « law and order », and they all told me, in shaky voices, that after seeing the behavior of Mayor Daley on the convention floor, and what was happening in the streets of Chicago – they were ready to go into the streets and smash windows. There he was, Mayor Daley, mockingly grinning at all decency and justice, the big boss, the biggest Democrat of them all – and he could not hide anything from the all-seeing eyes of the TV cameras. His snickerings, his huddlings with the Mafia, his secret (he thought) signs to the buddies in the balcony, his childish and almost innocent pride, and his uncontrolled anger when he lost even a tiny bit of control over the Convention –

détourné pour la guérilla. Ce que l'on a pu appeler la « Television Guerrilla » correspond au titre du livre de Michael Shamberg, paru en 1971 et destiné à montrer comment une autre télévision pouvait servir de contre-pouvoir, non-violent, face à la télévision publique et privée. Michael Shamberg a justement été à l'origine d'un des nombreux collectifs vidéo qui ont eu leur importance au sein d'espaces comme The Kitchen : « The Raindance Corporation ». Fondé avec Paul Ryan, ce collectif, issu des théories de Marshall MacLuhan (Paul Ryan était d'ailleurs lui-même un assistant de MacLuhan), se plaçait dans une posture à contre-courant de la pensée anti-technologique de la contre-culture[461]. Les nouvelles technologies avaient, selon Shamberg et Ryan, le pouvoir d'initier des changements sociaux. Même si les années 1970 et les décennies suivantes ne purent leur donner raison, leur implication dans le développement d'un art vidéo militant a été fondamental dans la formation d'une nouvelle discipline. Comme pour toute pratique émergente et expérimentale, la vidéo politique avait une publication de référence : *Radical Software*, au sein de laquelle étaient impliqués plusieurs membres de la Raindance Corporation[462]. Publié à partir de 1970, le magazine contribua à dessiner une théorie de l'art vidéo, dépassant bien souvent les questions de la vidéo militante. La vidéo y était envisagée de façon plus globale comme un catalyseur de la communauté, les collectifs vidéo étant des modèles de la vie en commun. Une telle perception des collectifs vidéo se retrouvait chez les artistes féministes pour qui la réunion de plusieurs femmes autour d'un médium, d'une technique, était un mouvement émancipateur annonçant les possibilités d'un changement des rapports homme-femme et de la perception de la femme dans les médias. De même, ces développements, dès 1970, ne sont pas indépendants de la fondation des espaces alternatifs de première génération, destinés certes principalement à la danse et à la sculpture, mais agissant souvent comme modèles de rassemblement et d'organisation de la communauté.

---

nothing could be hidden. » MEKAS, Jonas, *Movie Journal, The Rise of a New American Cinema, 1959 – 1971*. The MacMillan Company, New York, NY, 1972.

461 Pour cela voir Theodore Roszak, *The Making of a counter-culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition,* Berkeley, University of California Press, 1995.

462Le premier numéro mentionne les noms suivants : « Published by Raindance Corporation. Editorial Offices 24 East 22 Street New York City, 10010. Editors : Beryl Korot, Phyllis Gershuny, Publisher : Michael Shamberg, Co-originator : Ira Schneider, Production : Phyllis Gershuny, Beryl Korot, Linda Nusser, Ira Schneider, Michael Shamberg. Photography: Louis Jaffe »

L'éditorial du premier numéro de *Radical Software* affirmait, non sans ambiguïté, les espoirs mis dans les nouvelles technologies pour changer les structures de la société et se réapproprier des technologies de domination :

> Le pouvoir n'est plus dans la terre, le travail ou le capital, mais dans l'accès à l'information et dans les moyens de la diffuser. Tant que les outils les plus puissants (pas les armes) sont entre les mains de ceux qui les accumulent, aucune vision culturelle alternative ne peut réussir. A moins que nous concevions et mettions en œuvre des structures alternatives d'information qui dépasseraient et qui reconfigureraient les structures existantes, d'autres systèmes alternatifs et d'autres modes de vie resteront les produits du processus actuel. [463]

The Kitchen a sans doute été un des lieux de diffusion les plus réceptifs aux travaux des membres de la Raindance Corporation, grâce notamment aux « Wednesday Open Screenings » qui permettaient à tous de venir passer leurs bandes vidéo. Ces développements prennent place durant les premières années de la décennie 1970, avant que l'année 1974 ne marque un élargissement formidable du rayonnement de la vidéo, bien au delà de la télévision et du champ politique. C'est d'ailleurs en 1974 que *Radical Software* cessera de paraître, dénonçant, à demi-mots, l'évolution de la vidéo comme une discipline multi-forme qui se serait éloignée des principes d'origine incitant à une appropriation politique du médium télévision.

La genèse de l'art vidéo prend pourtant pour origine la télévision et sa déconstruction. Les premières vidéos ont d'abord pour point de départ les images de la télévision détournées, déformées, déconstruites : ce sont principalement les travaux de Wolf Vostell et de Nam June Paik. La diffusion de la caméra Portapak permet ensuite la création de programmes de télévision, deuxième étape dans la formation de l'art vidéo. Ces programmes peuvent prendre pour modèle des programmes existants, des émissions[464], avant que ne se développe la

463 « Power is no longer in land, labor, or capital, but by access to information and the means to disseminate it. As long as the most powerful tools (not weapons) are in the hands of those who would hoard them, no alternative cultural vision can succeed. Unless we design and implement alternate information structures which transcend and reconfigure the existing ones, other alternate systems and life styles will be no more than products of the existing process ». « Presentation », *Radical Software*, Volume 1, numéro 1.

464 Stefan Eins fera un usage important de la télévision avec une série de fausses émissions de télé-achat présentant ses gadgets vendus au 3 Mercer Store, non loin des boutiques de Chinatown et Canal Street. Le rapport à la télévision est le même que celui à l'objet quotidien, l'objet banal, plastique, sans charme. L'on détourne des émissions populaires de la même manière que sont détournés des éléments de la culture de

troisième étape essentielle : le passage de la télévision au canal vidéo. La transmission de la caméra au moniteur, en circuit fermé, sans diffusion par réseau, permet l'émancipation du médium, le détachement de la vidéo vis-à-vis de la télévision. Cette dernière étape sera à l'origine des développements d'un art vidéo indépendant de toute référence à la télévision. Si le moniteur est certes utilisé comme moyen de diffusion de l'image vidéo, il fait office de cadre et de support. Le référent médiatique a quasiment disparu au profit de l'objet sculptural chez Dennis Oppenheim, Bruce Nauman, Vito Acconci ou Joan Jonas.

Lors de l'exposition *TV as a creative medium*, les artistes développent ces différents moments de la relation entre vidéo et télévision. Thomas Tadlock offre par exemple une combinaison d'images de télévision en kaléidoscope, Ira Schneider et Frank Gillette, qui seront à l'origine de la Raindance Corporation, présentent quant à eux un ensemble de neuf téléviseurs diffusant des images issues de publicités, des images pré-enregistrées, et des images captées en direct dans la salle d'exposition, comme des caméras de surveillance. Si les travaux militants des membres de Raindance Corporation et des partisans de *Radical Software* n'ont pas eu la portée politique souhaitée, ils ont cependant été des vecteurs importants de la déconstruction du médium. Dès 1974 cependant, la télévision semble être définitivement écartée de l'art vidéo. Les deux médiums sont désormais distincts et indépendants. Bien des pratiques vont certes poursuivre la référence télévisuelle, mais l'art vidéo n'est plus immédiatement associé à la télévision.

Hollis Frampton, dans une conférence au MoMA en janvier 1974, mettra d'ailleurs de côté ce qu'il appelle « The Other Thing », la télévision, dans son analyse des rapports entre film et vidéo. Mais David Antin reviendra l'année suivante, dans les mêmes pages de *Artforum* qui avaient publié le texte de Frampton, sur cette télévision copiée et méprisée :

> Il est imprudent de mépriser un ennemi, et particulièrement un ennemi plus puissant, plus âgé qui se trouve également être votre parent terrible. C'est à partir de la télévision que nous devons envisager la vidéo, parce que si quelque chose a bien défini les propriétés formelles et techniques du médium vidéo, c'est bien l'industrie de la télévision. [465]

masse.

465 « It is unwise to despise an enemy especially a more powerful, older enemy, who happens also to be your frightful parent. So it is with television that we have to begin to consider video, because if anything has defined the formal and technical properties of the video medium, it is the television industry ». David Antin, « Television: Video's Frightful Parent », *Artforum*, décembre 1975, p. 36.

De plus, la vidéo comme la télévision sont des objets de transmission et de réception : transmission d'un signal électronique, d'une information, réception par le spectateur. Or, cette insistance sur réception et transmission n'est-elle pas proche d'une nouvelle conception de l'œuvre d'art ? La théâtralité et l'interactivité étaient déjà des éléments fondamentaux de la sculpture avant l'explosion de l'art vidéo, et la place du spectateur s'était vue considérablement renouvelée. Certaines installations du 112 Greene Street, des activités et des performances (ainsi que leurs scripts) révèlent un intérêt profond pour les notions de transmission et de réception de l'œuvre. La question de la passivité face à la sculpture, à l'installation ou face à la vidéo est un des fils continus qui semble traverser les différentes générations et définitions de l'alternative. Une vidéo comme celle de Richard Serra intitulée *Television Delivers People* est à la fois une dénonciation des pouvoirs abrutissant de la télévision qui fournit des spectateurs aux publicitaires et anéantit leur regard critique, mais aussi une évocation de la place du public face à la télévision ou à la vidéo. Dans quelle mesure la vidéo n'est-elle pas vecteur de passivité du spectateur ? Allan Kaprow voyait en 1974 dans la vidéo la réitération de principes déjà existants dans le film et la télévision en critiquant quelque peu cet engouement pour le nouveau médium. Paru dans *Artforum* en 1974, son article intitulé « Video Art : Old Wine, New Bottle » se concluait ainsi : « La participation est un mot clé ici, mais dans cette branche la plus expérimentales de la vidéo, nous succombons à l'éclat du tube cathodique alors que nos cerveaux s'éteignent. » [466] Le même Kaprow distingue d'ailleurs très nettement les différentes branches de l'art vidéo : « l'art de la performance enregistrée », « la vidéo environmentale en circuit fermé », « la vidéo politique ou documentaire »[467]. Cette multiplication des formes de l'art vidéo a été relativement critiquée par les membres de la Raindance Corporation et de *Radical Software*, mais c'est justement aux alentours de 1974 que la vidéo émerge comme une discipline propre, un médium à part entière possédant ses caractéristiques, ses règles, ses usages et son appareil théorique émergent. Pourtant, il ne faudrait pas oublier la part de l'influence du cinéma expérimental. Si la télévision est certes ce parent terrible de la vidéo, le cinéma expérimental a été un modèle incontournable durant les années 1970. La distinction entre les deux varie selon les moments et les lieux, et film et

466 « Participation is a key word here, but in this most experimental branch of video, we succumb to the glow of the cathode-ray tube while our minds go dead.» Allan Kaprow, « Video Art: Old Wine, New Bottle », *Artforum*, juin 1974, p. 49.

467 « taped art performance », « environmental open circuit video », « documentary or political video », Allan Kaprow, Op. Cit. p. 49.

vidéo cohabitent par exemple lors des cycles « Artists as Filmmakers » organisés par Edit deAk à Artists Space. En outre, les artistes gravitant autour de la Judson, tels Carolee Schneemann ou même Yvonne Rainer, appartenaient également de près ou de loin à la mouvance du nouveau cinéma expérimental. Il s'agit assurément d'un des fils de la continuité entre générations de l'alternative.

Vidéo et cinéma expérimental

L'évolution du cinéma expérimental a en effet convergé avec l'apparition du médium vidéo. Contrairement au film, la vidéo présente une image de surface. Les profondeurs sont en partie niées par le balayage électronique, quand l'impression lumineuse sur la pellicule de celluloïd permet au contraire une profondeur à l'infini. La platitude du médium vidéo et son caractère direct (la possible retransmission en direct de l'image, sans passer par le développement) en font un médium idéal pour le documentaire, le rattachant ainsi à cette esthétique du document alors en pleine expansion. De même, la platitude de l'image vidéo présente un point d'accord majeur avec le cinéma structural des années 1960. Les développements d'Andy Warhol et de Michael Snow par exemple, pour une image fixe et plate, trouvent un certain écho dans l'image vidéo. L'évolution du cinéma expérimental et son rapprochement avec le champ des Beaux-Arts, notamment à travers certaines œuvres de Warhol, semble avoir ouvert la voie à une esthétique de la vidéo dont les caractéristiques techniques étaient loin d'entrer en contradiction avec ce nouveau cinéma américain.

En 1959, Jonas Mekas intitule une de ses chroniques « Shoot the screenwriter ». Il y détaille le film de Robert Frank et Alfred Leslie *Pull My Daisy* sorti la même année. Une nouvelle sensibilité pour le réel et l'improvisation, pour la caméra libre, viennent renouveler le cinéma américain, bientôt déclaré « New American Cinema » à partir du manifeste de 1962. Ce nouveau cinéma n'est pas uniquement affaire d'esthétique, mais d'abord de distribution. Voici notamment ce que dit le manifeste du 30 septembre 1962 :

> Nous croyons que le cinéma est de façon indivisible une expression personnelle. Nous rejetons par conséquent l'interférence des producteurs, des distributeurs et des investisseurs

> jusqu'à ce que notre travail soit prêt à être projeté sur un écran. […] Nous envisageons de mettre en place notre propre centre de diffusion coopératif.[468]

Or, c'est durant les années 1960 que s'épanouirent la Filmmakers' cinematheque et le Millenium Film Workshop qui servirent de modèles à l'établissement des collectifs vidéo. Les nouvelles structures du cinéma indépendant étaient aussi celles du cinéma amateur. Le Millenium Film Workshop ouvrait ses portes et ses ateliers aux apprentis cinéastes ne disposant ni des compétences ni du matériel nécessaires. L'état d'esprit du New American Cinema, qui est aussi celui de Downtown New York dans la décennie 1960, va imprégner les futurs collectifs vidéo qui naissent à partir de la fin des années 1960 et durant les années 1970. Le collectif et la mise en commun des savoirs et du matériel sont les piliers du développement de l'art vidéo.

Ensuite, les expérimentations d'Andy Warhol autour du film 16mm comportent suffisamment d'analogies avec l'esthétique vidéo pour que l'on s'interroge sur les ramifications et les influences du cinéma expérimental sur l'art vidéo. Les films de Warhol, comme ceux de Michael Snow, sont une négation du mouvement. Filmer l'immobile, faire usage du film comme de la photographie ou de la peinture : les qualités du film et de la caméra sont remises en cause au profit d'un cinéma plat et linéaire, comme une extension temporelle de la photographie, du portrait ou du paysage. Les *Screen Tests* réalisés entre 1964 et 1966 ne sont-ils pas des prémices aux expériences de circuit fermé du début des années 1970 ? La caméra, sur pied, fixe, filme en continu un visage immobile et atemporel. Un cadrage fixe que l'on retrouve par exemple chez Vito Acconci ou Bruce Nauman. Ce cinéma structurel, ou formaliste, est une forme de minimalisme filmique faisant triompher le cadre bientôt porté par la vidéo[469]. Pourtant, film et vidéo restent profondément antagonistes dans leur matérialité. Si les convergences esthétiques et institutionnelles sont relativement évidentes, l'explosion du médium vidéo marque une rupture avec le film que certains continueront de préférer alors même que les deux supports forment de plus en plus deux disciplines à part entière.

---

468 « We believe that cinema is indivisibly a personal expression. We therefore reject the interference of producers, distributors and investors until our work is ready to be projected on the screen. […] We plan to establish our own cooperative distribution center ». Manifest for A New American Cinema

469 Nous verrons dans la partie suivante comment l'usage de la vidéo converge vers les nouvelles références à la page dans un même rapport au cadre, au cadrage et à une certaine fragmentation de la réalité.

Hollis Frampton détaille avec subtilité les convergences et divergences entre film et vidéo qui ont été à l'origine de la lente émancipation de l'art vidéo et de la constitution de ses règles et de sa critique :

> Pour l'artiste en activité, le film est un objet aussi bien qu'une illusion[470]. Le ruban d'acétate est matériel dans le un sens où il est particulièrement propice est à des manipulations proches de celles de la sculpture. Il peut être coupé et soudé, il peut être peint et sujet à toute sorte d'ajouts et d'usure qui n'enlève pas réellement ses qualités techniques. Sur ce simple fait, la matérialité du film, un édifice entier s'est construit, celui du montage à partir du quel tout film d'art mesure ses distances esthétiques. Pour résumé, le film se construit sur le coupure nette et sur la collision directe des images, de 'plans', prolongeant un système de perception dont le caractère le plus remarquable est celui de ce que l'on peut appeler la *successivité.* (A cet égard, le film ressemble à l'histoire). Mais la vidéo ne semble pas être propice au montage. Au contraire, ces manques de l'art vidéo auprès desquels je me suis rapproché de moments de vraie découverte, semblent le plus souvent offrir un tropisme tendant vers une sorte (de nombreuses sortes) de simultanéité métamorphique. (A cet égard, la vidéo se rapproche du mythe ovidien). [471]

La dissolution et la fluidité du temps dans la vidéo sont aussi celle du dispositif. Si la qualité de l'image vidéo nie la profondeur et le passage du temps, c'est aussi le dispositif vidéo, caméra et moniteur, qui permet ce jeu sur une nouvelle temporalité. Caméra et

---

470Hollis Frampton reconnaît comme un des seuls points communs entre film et vidéo le pouvoir de l'illusion et la recherche de la mimésis : « Finally, film and video share, it now seems, an ambition. I have heard it stated in various idioms, with varying degrees of urgency. It first appears whole, to my knowledge, in a text of Eisenstein dating to 1932, at a time when a similarly utopian project, involving the dissolution of the boundaries between subject and object, *Finnegan's Wake*, was actually in progress. That ambition is nothing less than the mimesis, incarnation, bodying forth of the movement of human consciousness itself. » Hollis Frampton, « The Withering Away of the State of the Art », *Artforum*, décembre 1974, p52-53. Texte de la conférence donnée au Musée d'art Moderne de New-York « Open Circuits : The Future of Television », du 23 au 25 janvier 1974.

471 « For the working artist, film is object as well as illusion. The ribbon of acetate is material in a way that is particularly susceptible of manipulations akin to those of sculpture. It may be cut and welded, and painted upon, and subjected to every kind of addition and attrition that doesn't too seriously impair its mechanical qualities. Upon that single fact of films's materiality, an edifice has been erected, that of montage, from which all film art measures its esthetic distances.

In short, film builds upon the straight cut, and the direct collision of images, of 'shots', extending a perceptual domain whose most noticeable trait we might call *successiveness*. (In this respect, film resembles history.) But video does not seem to take kindly to the cut. Rather, those inconclusions of video art during which I have come closest to moments of real discovery and peripeteia, seem oftenest to exhibit a tropism toward a kind (or many kinds) of metamorphic simultaneity. (In this respect, video resembles Ovidian myth)». Hollis Frampton, « The Withering Away of the State of the Art », *Artforum*, décembre 1974, p. 54.

moniteur sont ces parenthèses décrites par Rosalind Krauss, qui isolent un ou plusieurs moments et dissolvent les frontières entre l'avant, le présent et l'après. Contrairement au film, le support vidéo est celui de la dématérialisation, du temps, de l'espace et du corps. Alors que le film est impression lumineuse sur le celluloïd, la vidéo est une succession de pixels. La lumière emplit l'espace sur une durée fixe (18 ou 24 images à la seconde) alors que le pixel est une durée variable sur une surface fixe. La taille du pixel ne varie pas. De même, le pixel préexiste à l'image vidéo. L'écran de neige du téléviseur est le degré zéro de l'image vidéo, son état primitif qui servira de support abstrait. Alors que les films abstraits sont dessins et jeux de lumière, les vidéos abstraites, comme celles de Woody et Steina Vasulka par exemple, émanent de modulations du signal électronique, de déformations réalisées sur un support dématérialisé, sans que la bande ne soit directement touchée. Le mélange des images par exemple chez Nam June Paik, se fait par l'intermédiaire de machines, de synthétiseurs comme le « Colourizer Paik / Abe » créé en 1970. Le célèbre film de Nam June Paik, *Global Groove,* est en quelque sorte un manifeste du premier art vidéo : les éléments de l'image y sont traités de manière autonome, dans une dissociation du corps et du décor. Les images sont récupérées, recyclées, détournées et les effets techniques présentés sont un véritable répertoire des possibilités de travail de l'image vidéo en 1973. Technicité, plasticité et emprunts à la télévision sont les termes qui résument assez bien les travaux de la génération des pionniers de l'art vidéo.

Cadre et hors-cadre

La vidéo est en effet considérée très tôt comme une surface plastique, voire une texture malléable et paradoxalement immatérielle. Peter Campus joue justement de ce paradoxe dans une pièce comme *Three Transitions*, datée de 1973. Dans *Three Transitions,* l'artiste utilise deux caméras dont les signaux électroniques captés sont ensuite transmis à un synthétiseur. La première « transition » correspond au passage de l'artiste d'un côté à l'autre d'une séparation de papier. Une caméra filme de chaque côté de cette fine cloison, et les deux images mêlées donnent l'illusion d'un monde irréel où chaque côté du rideau serait une même image. L'épaisseur du corps est totalement annihilée dans une image de contours et de surfaces. L'exemple de la vidéo de Peter Campus montre combien l'image vidéo est d'abord un cadre et une surface, une surface quasi-picturale : un cadre temporel, et un cadre spatial. Ces deux cadres caractérisant l'image vidéo, comme parenthèse temporelle et cadre pictural, sont justement une des origines de la distanciation des pratiques artistiques par rapport aux

lieux de création. L'ouverture de ces deux parenthèses vont isoler la pratique de la vidéo ou de la performance-vidéo vis-à-vis de l'espace de création qui sort du champ, devient hors-cadre.

Même si l'atelier est fréquemment l'objet, voire le sujet des vidéo de Peter Campus ou Bruce Nauman, ce n'est pas l'atelier dans sa profondeur, ses hauteurs, son aire, mais plutôt l'atelier dans sa surface et ses contours mis à plat. Le rapport à l'atelier n'est plus un rapport sculptural, mais il est devenu un rapport pictural, ramené à deux dimensions. La croissance exponentielle de la vidéo se fait sentir en 1974, au moment où s'opère une mutation dans la définition des espaces alternatifs et, comme on a pu l'observer, une révision d'un principe fondamental pour la première génération d'espaces : la dépendance des œuvres aux lieux. Les installations, les sculptures, les performances et même certains dessins et peintures se font hors-cadre, dans l'espace, dans l'air. Or, la vidéo est vraisemblablement le catalyseur central du passage d'un art hors-cadre à un art du cadre, indépendant de la matière et des volumes des lieux. Le système clos de l'image - le découpage électronique du réel - est une mutation cruciale dans la perception des œuvres. Ce système du cadre de l'image vidéo a été abondamment utilisé dans la performance comme un moyen de focaliser l'attention du spectateur. Sur un élément, sur un point de vue, le regard du public se dirige vers des composants clés d'une performance. L'image vidéo découpe et décortique ce qui se joue sous les yeux du public et impose ainsi une distance vis-à-vis du mouvement en train de se faire, de l'action en direct. Tout comme un miroir, la vidéo peut être inclusive ou exclusive.

Cette distance de l'artiste avec le public ainsi que l'usage du moniteur vidéo sont particulièrement perceptibles dans une performance réalisée par Chris Burden au 112 Greene Street en 1974[472] dans le cadre de la série de vidéo-performances montées par Liza Bear et Willoughby Sharp. Chris Burden est installé, allongé, dans un ascenseur, un espace clos qui

472« *Back to you*, January 16, 1974, 9-9:20pm. Video installation: 9-inch monitor, two 18-inch monitors, camera, mike. Props: Sheet covered plywood on sawhorses, bowl of pushpins in alcohol, sign. Other participants: Gerry Hovagymyan, Andy Mann, Mary Overlie, Liza Bear, volunteer from the audience. Activity: Chris Burden is stretched out on the table inside elevator with doors closed. Camera frames him from waist upwards. Gallery doors open at nine sharp. When audience fills space, LB makes request for volunteer. Two people step up to microphone. Selected volunteer (Larry Bell) is escorted to elevator by Hovagymyan. As he enters, video goes on... Inside elevator sign reads: « Please push pins into my body ». Mary Overlie takes elevator between floors for 15 seconds. Volunteer decides whether or not to follow instructions. He does, and sticks four pushpins into Burden's stomach and one in his foot. Audience sees this on monitors. When elevator reaches ground floor, camera and monitors are switched off and volunteer steps back into crowd. »

accumule toute la tension entre lui, l'artiste et un des spectateurs qui s'est porté volontaire pour effectuer une action sur le corps de l'artiste. Avant de rentrer dans l'ascenseur, le volontaire, en l'occurrence Larry Bell, ne sait pas ce qu'il devra faire. Il le découvre sur un écriteau, placé à côté de l'artiste : planter des punaises dans le corps de Chris Burden. Or, ce que fera Larry Bell n'est pas vu directement par les autres spectateurs. L'action est mise à distance par l'usage d'une caméra et d'un moniteur. La caméra est braquée vers le corps de l'artiste, le cadre ne laissant que le haut du corps perceptible. Les spectateurs ne disposent donc que d'un fragment de la scène : le corps de l'artiste. L'espace clos de l'ascenseur trouve un écho idéal dans le cadre du moniteur qui concentre l'attention du public. Le cadre du moniteur fonctionne comme les portes fermées de l'ascenseur. Il s'agit d'isoler l'action de son environnement pour mieux en percevoir toute l'intensité. C'est ce que développe l'artiste dans la description de sa performance pour l'édition spéciale du journal *Avalanche* du mois de mai 1974 :

> Je voulais que l'installation vidéo concentre l'attention des spectateurs sur le noyau de l'énergie – le cage d'ascenseur – l'endroit où la vraie confrontation allait avoir lieu. Les moniteurs vidéo étaient placés en hauteur pour que le public puisse regarder facilement, parce que je savais que ce serait fini rapidement. Ils ont été allumés pendant moins d'une minute. […] La vidéo a encadrée l'action – ça l'a rendu plus concentrée visuellement et ça lui a donné plus de tension – les portes se ferment, les moniteurs se mettent en marche...[473]

L'usage de la caméra et du moniteur, s'il est parfois inclusif, comme chez Dan Graham où les spectateurs intègrent l'espace de la performance-vidéo, tend souvent à poser une distance entre l'artiste et le spectateur de manière littérale. Chez Burden, la distance ne faisait que mieux intégrer le spectateur à la performance grâce au cadre du moniteur. D'autres artistes tendront au contraire vers une distance réelle, parfois accentuée par l'usage d'une scène ou d'une estrade représentant clairement dans l'espace la distinction entre artiste et spectateur. La vidéo chez Joan Jonas opère parfois comme un élément à la fois de mise à distance et de liaison avec le spectateur, exactement de la même façon que fonctionnerait une figure repoussoir dans les peintures baroques, auxquelles Joan Jonas se réfère parfois. La

473 « I wanted the video installation to focus people's attention around the core of the energy – the elevator shaft – the place were the real confrontation was going to happen. The monitors were placed high up so that people could watch easily, because I knew it was going to be over quickly. They were on for less than a minute.[...] The video framed the action – it made it more concentrated visually and it gave it more tension – the door shuts, the monitors go on... » « Chris Burden, Back to you », *Avalanche Newspaper*, May 1974, p. 12.

composition spatiale de chaque performance-vidéo de Joan Jonas est particulièrement étudiée. C'est par exemple le cas pour *Funnel*, présenté à The Kitchen en 1974. Noël Carroll décrit la situation dans *Artforum* :

> La pièce commence avec un public rassemblé dans une zone définie par le présence de trois moniteurs et d'une caméra. Deux moniteurs se font face sur un axe nord-sud légèrement en diagonale. Ces moniteurs déterminent au préalable la limite latérale du public. Les spectateurs, assis sur des coussins, se masse autour de ces moniteurs. A la fois la distance des spectateurs par rapport au moniteur et leur posture évoquent très fortement le quotidien, les moments où l'on regarde la télévision chez soi. Le troisième moniteur est devant le public sur la scène de la performance. Une caméra placée devant l'espace de la performance garde le public derrière ce troisième moniteur, assurant que chaque spectateur aura au moins deux, et dans certains cas trois, points de vue distincts sur l'image vidéo. [474]

La vidéo n'est pas le seul élément participant de la construction de l'espace[475]. Comme souvent chez Joan Jonas, l'espace et ses cadrages semblent comme mis en abyme dans des

---

474 « The piece begins with the audience assembled in an area defined by the presence of three television monitors and a camera. Two of the monitors face each other on a slightly diagonal north-south axis. Initially these monitors determine the lateral limit of the audience. Spectators, seated on cushions, cluster around these monitors. Both the spectators' distance from the monitor and the spectators' posture are highly evocative of everyday, home viewing of television. The third monitor is in front of the audience on the set of the performance. A camera, placed in front of the performance area, keeps the audience back from this third monitor, assuring that each spectator will have at least two, and in some cases three, distinct vantage points on the video imagery ». Noël Carroll, « Joan Jonas: Making the Image Visible », *Artforum*, Avril 1974, p. 52.

475« The performance space: A space is constructed of white paper walls receding toward the back, forming a funnel with its wide end facing the spectators. As curtains within this area are opened or removed during the performance, three layers of space are revealed. A video camera about twelve feet from the front of the space and a few feet from the spectators feeds images back into a monitor in the foreground of the space. A blue ball one inch in diameter hangs from the ceiling in the front of the space, midway between camera and set. The three layers of the space are: (1) A foreground made shallow through use of an opaque demicurtain hanging from a six-foot-long wooden bar. On a small table to the left is the video monitor on which appear close-ups of the performance. Other props in this area include a three-foot-long paper cone and a child's desk. (2) Behind the first curtain hangs a second wooden bar eight feet long, behind which are ceiling-to-floor white silk curtains. In this section are two six-foot, one eight-foot, and several small paper cones. (3) In the third section, behind the curtains, is a seven-foot metal hoop, which hangs from the ceiling. » Joan Jonas, *Scripts and descriptions, 1968 – 1982*, Edited by Douglas Crimp, University Art Museum, University of California Berkeley, 1983, in association with the Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven Holland. p. 60.

espaces et des constructions imbriquées ou reflétées par des miroirs ou des structures caméra-moniteurs perturbant la perception des angles et des profondeurs. De plus, cette performance, qui est est d'ailleurs plus concentrée sur les vidéos que sur les activités de l'artiste directement, joue des ombres et des lumières, des positifs et des négatifs qui font de l'image vidéo un support pictural particulièrement mis en valeur. Tout comme dans *Mirage*, une performance-vidéo de 1976, l'écran vidéo diffuse parfois des dessins, fixes ou en train de se faire. *Mirage* est une performance réalisée pour la première fois à Anthology Film Archives (puis à la Documenta 6 de Kassel). Sur une scène détachée de l'auditoire, Joan Jonas mêle des images filmées, projetées sur un grand écran en arrière plan, une bande son et une performance. Deux moniteurs ornent littéralement la scène. L'un, le plus grand, disposé verticalement, diffuse des images pré-enregistrées de *May Windows* ou de *Night windows*, vidéos réalisées dans le loft de l'artiste à partir d'un jeu sur le cadre de la fenêtre et sur les rapports entre positif et négatif dans le noir et blanc. Viennent ensuite d'autres vidéo, silencieuses, présentant Joan Jonas en train de dessiner à la craie sur un tableau noir, écho de la performance réelle sur scène. Le second moniteur se détourne quant à lui du spectateur en illuminant la scène avec une légère lumière bleue, parfois renforcée par les spots au dessus de la scène. En se référant à un double, un personnage présent derrière les rideaux de velours encadrant l'écran de cinéma, Joan Jonas entame une performance autour des effets de miroir, de dualité, de reproduction, et de combinaison. Mêler les images réelles et les mêmes gestes répétés en vidéo ou bien travailler les échos sonores entre la bande son et les sons réels émis à partir d'un grand cône métallique, c'est explorer toutes les acceptions du double et de la duplicité, sonore, visuelle ou psychologique. Les sons comme les vidéos, les gestes et les dessins à la craie sont une succession de trompe-l'oeil qui foule le spectateur plongé dans un spectacle visuel dépassant la définition même de la performance.

Dans *Funnel*, se croisent les mêmes idées et les mêmes dessins, souvent réalisés à la craie blanche sur un tableau noir, écho des variations sur le positif et le négatif, les ombres et les lumières, de l'écran vidéo et de la scène. De multiples écrans de papier descendent ou remontent pour s'intercaler entre l'artiste et le public, ou entre l'artiste et le fond de l'espace de performance. Ces grands papiers blancs sont à la fois des écrans et des cloisons formant comme un entonnoir, donnant ainsi son nom à la performance : « funnel ». La vidéo est donc un cadre parmi d'autres, le socle de la mise en abyme et de ses paradoxes : l'inclusion et l'exclusion du spectateur. Chez Joan Jonas, une des pionnières de l'art vidéo et surtout de la performance-vidéo, le moniteur est un cadre apparenté à la surface picturale, à la toile, au

tableau d'école : un support en deux dimensions, de surface et de contours. Or, ce caractère pictural de la vidéo définira très largement une grande partie de la production vidéo des années 1970. Cette caractéristique s'observe cependant majoritairement dans des activités, des installations à la structure très codifiée. Au formalisme de la structure fait écho un certain formalisme de l'image vidéo. Or, cet usage de la vidéo est l'héritier des premières expériences dans les espaces alternatifs de la première génération. La structuration de l'espace est celle issue des sculpteurs et des danseurs opérant au 112 Greene Street. Les danses de Joan Jonas parmi les sculptures d'Alan Saret relèvent d'un même travail sur la perception du mouvement et des zones d'aura des œuvres. Les lignes de l'espace, invisibles, suggérées par les sculptures et par les gestes de la danse, sont transposées dans le cadre vidéo, dans les deux-dimensions de l'image électronique qui ne peut être considérée sans relation avec le réel et la performance ou le mouvement en direct.

Le corps de la vidéo

Si la vidéo est techniquement issue de la télévision, si vidéo et télévision partagent une même technique, la danse et la sculpture ont parfois pu être les parents adoptifs de ce nouveau médium, constituant une généalogie souvent trop peu considérée. Comme le montrait la vidéo-performance *Recall* de Dennis Oppenheim, la vidéo pouvait être sculpture et matériau. Le moniteur est certes un objet mais l'image elle-même semblait présenter un matériau modelé et non plus un gros plan sur la bouche de l'artiste, nous rappelant en cela certaines vidéos de Bruce Nauman. Ensuite, la danse et l'image filmée entretiennent une relation étroite et particulièrement fructueuse ; relation que l'on pourrait faire remonter à Loïe Fuller. Mais c'est à partir de Maya Deren que la relation danse - film qui nous intéresse prend forme. En 1945 elle réalise un film au titre évocateur : *A study in choreography for camera*. Le danseur Talley Beatty est vu dans différents lieux, en intérieur et en extérieur, dans un film qui joue de la relation entre le mouvement et l'environnement du danseur. La fusion de la danse et du décor semble être au cœur de ces images qui forment sans doute un des premiers films de la danse moderne. Le film, l'image filmée, ne vient pas uniquement enregistrer le mouvement, elle vient capter cet entre-deux, cette symbiose entre les volumes de l'espace de la performance et la performance elle-même. Réalisé en 16mm, le film a eu une influence non négligeable sur les danseurs comme Yvonne Rainer et Trisha Brown, à la fois dans les chorégraphies mêmes (non inspirées des mouvements de Tally Beatty mais plutôt de sa relation aux alentours), mais aussi dans la captation du mouvement par le film. La caméra est

comme un prolongement du corps, l'image filmée est comme une expansion de la mémoire de la danse. Elle saisit la tension des murs et des corps, de l'environnement et du corps dansant. Il s'agit de filmer comment le corps habite l'espace.

On pense par exemple ici aux nombreux films de Babette Mangolte (aux photographies aussi) qui, en travaillant avec Yvonne Rainer et Trisha Brown entre autres, a contribué non seulement à documenter l'évolution de la danse post-moderne, mais a surtout réussi à capter cette sensation du corps qui habite l'espace. C'est également Trisha Brown qui introduit le film dans une de ses danses : *Homemade* (1966). Elle réalise une danse qui a été préalablement filmée en Super 8. Dotée d'un projecteur de film installé sur son dos, la danseuse se meut dans l'espace tout en projetant alentour l'image filmée de la même danse. Son corps se dédouble ainsi dans l'espace au gré de ses mouvements, tantôt sur le plafond, tantôt sur les murs, ou disparaissant quand aucune surface de projection ne se présente face au faisceau lumineux du projecteur. Mise en abyme et mise en espace du mouvement dansé, cette réalisation, certes sur support film, a marqué les esprits et a contribué à nouer un rapport incontournable entre danse et image-mouvement.

Le corps à l'écran, ce n'est pas seulement le mouvement ou l'action, ce sont aussi les chairs enfermées, les corps séquestrés dans le cadre de l'écran. Cette implication du cadre dans la vidéo est un des points qui ont pu conduire certains artistes à assimiler l'espace du corps, le corps comme lieu de la performance, et l'espace délimité par le cadre de la caméra. Le cadre permet une fusion entre le corps comme lieu et l'espace vidéo. Vito Acconci a sans doute le mieux développé cette tendance de l'art vidéo avec par exemple une action comme *Remote Control*, datée de 1971. Le corps et l'image du corps sont assimilés comme identiques et le cadre physique (deux boîtes) dans lesquelles sont installés Vito Acconci et Kathy Dillon semblent être l'image physique de l'enfermement du corps dans la structure vidéo, à la fois dans le cadre du moniteur et dans le système clos délimité par la caméra et le moniteur.

> Deux pièces, une boîte dans chaque pièce. Kathy est assise dans une boîte, elle a ses 50 yards de corde ; je suis assis dans l'autre boîte ; en face de chacun de nous se trouve un moniteur vidéo – je vois et j'entends Kathy sur mon moniteur, elle me voit et m'entends sur le sien.
> Je tente de ressentir l'image vidéo de Kathy comme sa présence physique, de la traiter comme si elle était en face de moi, proche de moi – je détaille les mouvements nécessaires pour l'attacher, je décris mes mouvements. […]

> Je me parle à moi même autant que je lui parle – le but est de me convaincre, de me contrôler – en faisant cela je peux convaincre, contrôler Kathy – elle passe la corde autour d'elle : j'espère que Kathy, en regardant mes mouvements et en entendant ma voix aura la sensation que c'est moi qui l'attache – ses motivations, ses actions devraient venir de ses mains et des miennes.[476]

Les corps enfermés des deux *performers* sont ceux de l'artiste isolé entre la caméra et le moniteur, et dont le corps seul reste le support à expérimentation. La structure même de la vidéo, le paradigme structurel caméra - moniteur, est propice à l'usage du corps comme matériau à transformer, à sculpter. Le rapport du corps à la caméra est toujours celui de l'enfermement ou de la mise en abyme. Or, cet enfermement n'est pas uniquement l'apanage du corps physique, il est également enfermement de la psyché, de l'esprit de l'artiste dans ce cadre clos entre caméra et moniteur, comme le théorisait Rosalind Krauss.

Cette caractéristique majeure de la vidéo a suscité un intérêt primordial de la part des artistes femmes et féministes des années 1970 qui se sont produites dans les espaces alternatifs, et notamment à The Kitchen. En effet, pour reprendre les termes de Susan Milano, « La vidéo portative et le mouvement des femmes se sont épanouis ensemble »[477] . L'art vidéo et le féminisme militant des années 1970 sont deux phénomènes en grande partie indissociables. La vidéo est d'abord cet outil de domination (la télévision) réapproprié et détourné comme un médium vierge de toute histoire patriarcale. La vidéo devient alors très rapidement le lieu de l'expérimentation féministe. Entre 1972 et 1980, le Kitchen Center va organiser le Women's Video Festival qui présente des vidéos documentaires, expérimentales, vidéo-performances, etc. Les questionnements du féminisme, les revendications et thèmes évoqués par le Ad Hoc Committee de l'Art Workers Coalition, sont traités d'année en année, et la vidéo est ce catalyseur des confessions et des revendications. Car en effet, si la rencontre

476 « Two rooms, a box in each room. Kathy sits in one box, she has her fifty yards of rope; I sit in the other box; in front of each of us is a monitor – I see and hear Kathy on my monitor, she sees and hears me on hers.
My attempt is to feel Kathy's video image as her physical presence, to treat her as if she were in front of me, close to me – I go through the motions of tying her up, I describe my movements. […]
I'm talking to myself as much as to her – my aim is to convince, control myself – in so doing, I can convince, control, Kathy – she pulls the rope around herself: my hope is that Kathy, watching my movements and hearing my voice, will feel she is being tied up by me – her motivations, her actions, should be out of her hands and in mine ». « Remote control, two video tapes, one hour each, played simultaneously », October 1971. Description publiée dans *Avalanche*, Automne 1972, p. 59.

477 « Portable video and the women's movement sprang together ». Susan Milano, introduction to *The 1976 New York Women's Video Festival* (catalog) (New York: Women's Interart Center, 1976, n.p) cité dans Melinda Barlow, « Feminism 101: The New York Women's Video Festival, 1972-1980 », *Camera Obscura* 54, Volume 18, Number 3, Published by Duke University Press.

entre féminisme et vidéo est certes en partie conjoncturelle, le rapprochement des deux tient aux qualités mêmes de la vidéo, médium propice à l'introspection.

L'usage de la vidéo par des artistes femmes n'en fait pourtant pas totalement un usage féministe et Deanne Pytlinski, dans une thèse consacrée aux collectifs vidéo de femmes à New York dans les années 1970[478], mentionne comment le cercle de femmes vidéastes était particulièrement resserré sans toujours comprendre en son sein certaines pionnières comme Joan Jonas, Lynda Benglis ou Martha Rosler.

> Comme le disait Steina [Vasulka], « on les appelait « artists d'abord »...leur intérêt était différent parce que pour elles la vidéo était simplement un moyen d'expression parmi d'autres, et non la passion dévorante de ceux qui ont découvert ce médium. »[479] Benglis a en effet soutenu cette idée dans sa déclaration « la vidéo n'est ni plus ni moins un des nombreux médiums que j'utilise pour réaliser une œuvre – tous traitent des superpositions de temps et d'espace. La vidéo m'a donné l'opportunité d'utiliser mon environnement quotidien. »[480] [481]

Quelques artistes femmes se sont pourtant exclusivement consacrées à la vidéo qui, par le documentaire, par la confession et le récit autobiographique, offrait un catalyseur à la théorisation et à l'action féministe. Melinda Barlow, reprenant les textes de Kathie Sarachild[482], explique ainsi :

> Pour beaucoup de femmes au début des années 1970, la vidéo a servi d'unique mode de conduite pour développer la conscience de soi et a souvent fonctionné comme le

478 Référence thèse Deanne

479Steina, interview with the author, Santa Fe, 24 June 2003, tape recording. Deanne.

480Cité dans Ira Schneider and Beryl Korot,eds., *Video Art: An Anthology*, New York and London: Harcourt Brace Jovanovich, 1976, 23.

481 « As Steina put it, « we called them 'artist firsts'…. they had a different interest, because for them video was just one expression of many, and not the all consuming passionate thing that it was for the people who discovered the medium ». Benglis effectively supported this notion in her statement, « Video is no more or less than one of several mediums I use to make art—all deal with the layering of time and space. Video has given me an opportunity to use my everyday surroundings ». »Deanne Pytlinski, *Utopian visions: Women in early video art,* thèse non publiée, soutenue en 2006 à la City University of New York. P12.

482 Kathie Sarachild « A Program for Feminist Consciousness-Raising », présenté le 27 novembre 1968 à la première conférence nationale pour la libération des femmes, à Chicago. Texte reproduit dans *Notes from the Second Year:Women's Liberation. Major Writings of the Radical Feminists,* New York: Redstockings, 1970.

prolongement du processus de prise de conscience. En partageant des expériences de la vie individuelle et en les analysant collectivement, les femmes ont découvert leur propre subjectivité dans des groupes de prise de conscience suivant la procédure soulignée durant la Première Conférence Nationale de Libération des Femmes, à Chicago en 1968 : le témoignage personnel mène vers la théorie et l'action. [483]

La communauté vidéo

L'intérêt de l'usage de la vidéo est d'abord son traitement collectif, le rassemblement des artistes autour d'un médium servant de lien pour la communauté. C'est également ce qu'affirment les membres de la Raindance Corporation dans le premier éditorial de *Radical Software* : la vidéo est cet outil d'établissement et de renforcement de la communauté. Viennent ensuite les qualités mêmes du médium et la construction de motifs paradigmatiques, ceux du traitement du corps face à la caméra, du récit autobiographique et du documentaire engagé, enrichi de nombreux témoignages filmés. La vidéo n'avait pourtant rien de « féminin » et c'est justement cette appropriation de la technique, de la technologie, de l'image masculine de l'ingénieur et de la connaissance de la machine, qui a attiré de nombreuses artistes vers l'art vidéo[484].

De même, la vidéo offrait une visibilité nouvelle par le biais du documentaire, plus facile à réaliser, moins coûteux que le film. Par exemple, la galerie co-op A.I.R. avait mis en place un « Video Program » consistant en une série de vidéos d'artistes dans leurs ateliers, parlant de leur travail. Ces bandes étaient ensuite diffusées le dimanche dans la galerie et parfois lors des conférences du lundi soir. La part de la vidéo à A.I.R est assez difficile à évaluer, mais les archives (après 1974 principalement) témoignent d'une présence constante de réflexions, de projections, d'ateliers, autour de la vidéo, sans pour autant que soit mentionnée une revendication féministe dans l'usage d'un tel médium. En 1976, A.I.R.

483 « For many women in the early 1970s, video served as a unique conduct to heightened self-awareness and often functioned as en extension of the consciousness-raising process. By sharing individual life experiences and analyzing them collectively, women discovered their own subjectivity in consciousness-raising groups following the procedure outlined at the First National Women's Liberation Conference in Chicago in 1968 : personal testimony leads to theory and action ». Melinda Barlow « Feminism 101: The New York Women's Video Festival, 1972-1980 », *Camera Obscura* 54, Volume 18, Number 3, Published by Duke University Press, p. 6.

484 thèse Deanne.

collabore par exemple avec The Kitchen pour projeter une vidéo réalisée en France et méritant un matériel spécifique. La bande, réalisée par Martine Aballea, s'intitulait *La Roquette Prison de Femmes* et fut présentée dans le cadre de l'exposition *Combative Acts, Profiles and Voices. Women Artists from Paris*[485]. A.I.R. développait en effet une politique d'exposition tendant à valoriser les échanges entre femmes artistes, entre l'Europe et les Etats-Unis, les Etats-Unis et l'Amérique Latine.

La part du documentaire tend pourtant à décliner à l'approche du milieu de la décennie, au profit des usages de la vidéo au sein de la performance. Notons cependant que cette utilisation de la caméra vidéo pour filmer le quotidien, rapporter des événements et récits, est à la fois redevable aux travaux d'un Jonas Mekas et du journal filmé, en 8 et 16mm (puis en vidéo plus tardivement) et à une certaine esthétique du document incontournable dans les années 1970. La vogue de l'autobiographie ne peut se concevoir sans penser à cette importance de la trace, de la mémoire, captée en photographie, en film, en vidéo, par le récit écrit. La vidéo de Shigeko Kuboka (revoir) *My Father* (1975) se situe par exemple dans l'entre-deux, entre le récit biographique et le documentaire historique. La vidéo développe ainsi un nouveau rapport à l'image, à une surabondance d'images où chaque instant peut être enregistré, chaque mouvement, chaque geste et chaque parole.

L'usage le plus radical de la vidéo a été le fait d'un groupe restreint d'artistes alors que nombreuses ont été les femmes à utiliser performance et vidéo dans un rapport complémentaire développant justement un travail autour des thèmes et revendications féministes omniprésents depuis la fin des années 1960. Carolee Schneemann a sans doute été une des pionnières de la performance féministe, issue du Living Theater, des happenings et de la Judson. En utilisant la performance, le film, la vidéo, Carolee Schneemann a contribué à l'épanouissement d'une esthétique du corps à l'écran, d'une complémentarité entre le corps de la performance et le corps du film (ou de la vidéo). Si l'usage de la vidéo est certes considéré comme une pratique féministe, c'est sans doute la performance, et surtout la combinaison performance-vidéo qui, au sein des espaces alternatifs, a le plus été perçue comme une discipline pouvant porter dans le champ des arts les combats féministes de la fin des années 1960. Or Schneemann se considère avant tout comme peintre, et certaines de ses performances très largement médiatisées sont allées à l'encontre de la perception de son

485 Détails expo ??

œuvre comme étant celle d'une artiste sans doute plus traditionnelle[486]. Revendiquant un statut de peintre ou de sculpteur, Schneemann souhaite en cela éviter un isolement des artistes femmes dans une discipline à part entière qui ne bénéficierait pas de la même reconnaissance accordée aux hommes. L'idée même d'un art féministe lui semble peu appropriée puisqu'elle reproduit cette ségrégation entre artistes masculins et féminins contre laquelle de nombreuses artistes se sont battues à la fin des années 1960. Ce rejet de l'enfermement dans une discipline spécifique s'observe dans la circulation de l'artiste entre les réseaux. Contourner ou détourner le théâtre et les happenings, filmer et mettre en scène : la variété des pratiques chez Carolee Schneemann correspond à sa posture particulière dans la scène Downtown des années 1960 et 1970. S'il est difficile de la positionner dans un seul cercle d'influence, c'est qu'elle adopta, en partie inconsciemment, le rôle de passeur entre les groupes, les réseaux et les disciplines, recherchant d'autres moyens de peindre[487] en détournant la danse, le cinéma autour d'un point central : le corps.

Lorsque Schneemann arrive à New York, quelques groupes d'artistes sont « proto-féministes », et les cinéastes Maya Deren ou Shirley Clarke avaient déjà ouvert la voie vers une certaine féminisation de pratiques majoritairement masculines. Mais c'est seulement le mouvement de libération des femmes qui va faire exploser le rôle des artistes femmes au sein de la scène artistique américaine. Carolee Schneemann avait cependant ouvert la voie en travaillant à New York et en Europe, qu'elle trouvait alors beaucoup plus ouverte. *Meat Joy* est en effet présenté pour la première fois en 1964 au Festival de la Libre Expression à Paris.

---

486 Carolee Schneemann regrette en effet quelque peu la surmédiatisation de certaines de ses performances alors que ses films, sculptures et peintures ont, d'après elle, plus d'importance. Il est cependant difficile de négliger la part essentielle des actions et performances dans sa carrière et l'impact qu'elles ont pu avoir sur la génération suivante.

487 Notons que la célèbre “performance” *Site*, réalisée par Robert Morris et Carolee Schneemann est un des actes fondateurs du passage de la peinture à la performance, à partir de la célèbre *Olympia* de Manet. Arnold Aronson y voit un des points de départ du postmodernisme : “Performance art, with its use of intermedia and emphasis on temporality and the necessity of an audience, has been acknowledged as one of the turning points between modernism and postmodernism. *Site*, with its essentially postmodern use of pastiche and quotation, serves as an early step along the way. Manet is being quoted, but the work is transformed from a fetishized art object into an element within a performance, emphasizing the role of the artist in the production of an art work.” Arnold Aronson, *American Avant Garde Theater : a History*, New York: Routledge, 2000. p165

Une des performances les plus célèbres après *Meat Joy*, *Up to And Including Her Limits*[488], correspond justement à cette prolongation de la peinture par le corps, dans la lignée d'un Jackson Pollock. La physicalité de la peinture de Jackson Pollock a été une influence importante chez Schneemann, qui a vu dans ce recours au corps un point de convergence entre peinture et pratiques féministes. Le corps va lentement passer du statut d'outil à celui de support. Dans *Up to And Including Her Limits,* Schneemann dispose de moniteurs vidéo, de projecteurs Super 8, et construit une installation suspendant son corps en mouvement, ses mains munis de crayons et de pinceaux. Réalisée d'abord à Artists Space en 1974, à Anthology Film Archives en 1975 et à The Kitchen en 1976, *Up to And Including Her Limits* est une « installation-performance ». Les différents éléments constituant la pièce dépassent le cadre de l'espace de la performance en prenant l'image d'une exposition monographique concentrée dans une seule et même œuvre :

Les éléments de la pièce :

1. L'espace de la performance : la corde suspendue, les accumulations de dessin ; ma performance à cet endroit à des intervals non spécifiés
2. Doubles bobines de films Super 8, des projections continues à proximité de l'espace de la performance
3. Bande son pistée sur les bobines Super 8, un commentaire avec des intervalles de silence
4. 3 moniteurs vidéo groupés ensemble montrant des bobines d'installations et de performances précédentes.

Remarque : pendant la durée de cette installation, d'autres bobines vint être tournées et exposées auprès des premières

5. Un espace de lecture, distant de l'installation principale ; des textes et écrits liés à l'œuvre disposés sur des tables [489]

488 Date et détails Up to … Lieu réalisation, 1976.

489 « The components of the piece:

1)Performance area : the suspended rope, drawing accumulations; my performance there at unspecified intervals.

2) Super 8 double reels, continuous projections in proximity to the performance area

3) Sound striped on the Super 8 cassettes, a commentary with silent intervals

4) 3 video monitors grouped together; showing tapes of previous installations and performance.

Note : during the duration of this proposed installation further tapes will be shot and displayed along with earlier ones.

5) A reading area, away from the main installation; displayed on tables – writings and texts from on related to the work ». Script rédigé par Carolee Schneemann. Archives de Lucy Lippard. Archives of American Art, Washington DC.

Le corps nu de l'artiste est suspendu à un harnais et se balance entre les deux écrans de papier sur lesquels s'accumulent les traces de crayon ou de peinture. Le corps nu ici n'est pas un corps érotique. C'est, selon Schneemann, la mise en valeur du corps sans décor, sans ajout, sans déguisement. Les dessins sédimentés sont ce qu'elle appelle ses « écritures automatiques », ses « transe markings ». Son corps devient une «machine à dessin aléatoire [randomized drawing machine] ».

> Il n'y a l'idée d'une performance quelle qu'elle soit ; quand je travaille suspendue par la corde je peux ne pas savoir s'il y a des spectateurs ou non. Les mouvements et les gestes qui génèrent les coups de pinceaux sont contrôlés par la torsion de mon corps enserré dans la corde. Ma seule pensée est d'être le prolongement de la corde elle-même. Jusqu'à l'inconfort et jusqu'à ce qu'apparaisse une perte de concentration, je laisse mon corps entier fonctionner comme un crayon.[490]

Les films retraçant la vie quotidienne de l'artiste (*Kitch's Last Meal*) ajoutent un caractère domestique et intime à l'installation, comme si le film dévoilait d'ailleurs plus d'intimité que le corps mis à nu. Le public est invité à observer les dessins en cours, les films, mais aussi à déambuler autour de l'installation, à consulter les livres sans adopter une posture statique face à la performance, considérée comme une « installation-performance » mais aussi comme une « performance-film [491]». Le son reste cependant présent partout, indépendant du regard du spectateur. Ce son est celui d'une voix répétant des revendications féministes et l'affirmation d'une nouvelle place des artistes femmes dans le monde de l'art. Ces femmes ne doivent cependant pas être distinguées des hommes, et c'est ici que le positionnement de Carolee Schneemann est particulièrement intéressant : elle ne refuse pas l'usage du neutre, et refuse au contraire la féminisation des termes qui serait encore un autre moyen, selon elle, d'isoler la pratique artistique des femmes. Sculpteurs, cinéastes, peintres, danseurs : hommes et femmes doivent être rassemblés sous un même terme neutre. Considérée comme une des pionnières de l'art féministe de la fin des années 1960, Carolee Schneemann a pourtant reçu une première reconnaissance de son travail par un milieu masculin, artistes et critiques.

---

490 Script Schneemann, remettre référence.

491« Film as performance » ou « film-performance » sont les termes utilisés par Léonard Horowtiz dans la critique de la performance dans *The SoHo Weekly News* le 26 décembre 1974.

Up to And Including Her Limits ne peut être uniquement envisagée du seul point de vue de son contenu féministe. Réalisée entre 1974 et 1976, la pièce expose la variété des problématiques gravitant autour de la performance au milieu de la décennie 1970, au moment où la discipline tend à se formaliser. Remarquons d'abord la concentration sur la construction de l'espace et sur la place du corps en mouvement. Ce sont les mouvements du corps nu qui viennent s'accumuler dans les volumes et sur les deux écrans de papier. A ces écrans de papier font écho les écrans vidéo diffusant les réalisations précédentes de la même performance. Mise en abyme et découpage temporel de l'espace : la performance en direct devient un des sujets de l'installation auto-réflexive. Les projections en Super 8 ajoutent une autre dimension : la lumière des projecteurs, leur bruit répétitif et l'image projetée. Le double mouvement de l'image allant vers le mur ou provenant du moniteur, la combinaison du film et de la vidéo n'est pas anecdotique : elle intervient à un moment où film et vidéo sont deux médiums distincts dont en met en scène les qualités propres. La lumière des projecteurs éclaire également le corps en mouvement, selon ses déplacements et participe de la construction de l'espace. Ensuite, l'installation d'une zone de lecture, de livres et de documents, dans un lieu adjacent, à côté des écrans de papier, semble couper l'installation en deux temps : le présent et l'atemporel. Le mélange des temporalités déjà évoqué par la présence simultanée des vidéos, de la performance et des films se trouve poursuivi par la documentation et l'écrit. Enfin, cadre et picturalité sont omniprésents : un premier cadre est dessiné par le champ de rotation de la corde. Le déplacement du corps est limité par la longueur de la corde et dessine de façon insaisissable un cadre fermé. Les écrans, de papier, du moniteur, de projection, multiplient les rectangles séparés, comme un découpage de la réalité. Les pages, les écrits recadrent la performance et l'installation, les paginent dans des formats condensés. Comment peindre par d'autres moyens ? *Up to And Including Her Limits* revient sur ces extensions du domaine de la peinture : le corps est l'outil et le médium ; l'image électronique, le film et la lumière, la page, sont autant de supports picturaux.

Si l'on devait tenter de relier et nouer ces différents éléments d'une même « installation-performance », seul le corps pourrait servir de point de convergence. Alors que la fin des années 1960 et le début des années 1970, dans les espaces alternatifs, décrivent un mouvement du corps vers les lieux, vers l'espace – une ouverture du corps à l'environnement -, la performance qui se développe à partir de 1973 environ est repli sur soi, sur le corps et les chairs. On a pu voir combien ce repli a pu contribuer à la mutation de la définition des espaces alternatifs en glissant vers une autonomisation de la performance, mais comment

expliquer ce repli, comment comprendre ce retour vers le corps comme lieu et espace de l'œuvre ?

« Le corps comme espace »

Willoughby Sharp, dans le tout premier numéro du magazine *Avalanche,* à l'automne 1970, publie un essai particulièrement important intitulé : « Oeuvres du corps, une étude pré-critique, non-achevée de très récents travaux usant du corps humain ou de parties de celui-ci » [492]. En partant de performances de Bruce Nauman, William Wegman, Dennis Oppenheim, Terry Fox, Larry Smith, Keith Sonnier ou Vito Acconci, Willoughby Sharp tente de théoriser cet usage du corps appelé à rompre avec le minimalisme encore très largement présent sur la scène new-yorkaise. Dès le deuxième paragraphe, une première hypothèse apparaît :

> Toute considération esthétique mise de côté, ce n'est pas surprenant que dans la situation socio-économique répressive actuelle de jeunes artistes se soient tourné vers le support qui leur ait le plus aisément disponible : eux-mêmes, comme matière sculpturale au potentiel quasi-illimité, capable de faire exactement ce que l'artiste désire, sans l'obstination d'une matière inanimée. A cet égard, il est significatif que de nombreux artistes sujets de cet essai aient réalisé des œuvres de Earth art, un fait qui pourrait partiellement expliquer l'intérêt pour la manipulation de matériaux préexistants. Quelques-uns de ces artistes sont passés du découpage de l'espace à celui de leur propre corps.

L'usage du corps serait un des échos à l'usage des matériaux de rebut, des déchets présents dans les rues de Downtown. L'usage du corps procèderait du même désir de

492 « Aesthetic consideration aside, it is not surprising that under the present repressive socio-economic situation young artists have turned to their more readily available source, themselves, for sculptural material with almost unlimited potential, capable of doing exactly what the artist wants, without the obduracy of inanimate matter. In this respect it is significant that many of the artists under discussion have made earth works, a fact which may partially explain the emphasis on the physical manipulation of preexisting materials. Some of these artists have turned from cutting into the land to cutting into their own bodies ». Willoughby Sharp, « Body works, A pre-critical, non-definitive survey of very recent works using the human body or parts thereof. » *Avalanche*, Automne 1970, p. 14-17.

transformer un lieu naturel, un espace donné, jusque là non travaillé directement dans ses volumes. Deux éléments de l'analyse s'en suivent : le corps est un outil, le corps est un lieu[493].

> Le corps comme Lieu est une condition commune aux œuvres corporelles. Les *earthworks* d'Oppenheim en 1969 prolongeaient la conception de Carl Andre de « la sculpture comme lieu » jusqu'au point de dire « une œuvre n'est pas disposée dans un lieu, elle est ce lieu ». Ce sentiment s'applique aussi bien aux œuvres corporelles d'Oppenheim.
> Dans de nombreuses œuvres, son corps est traité comme un lieu. Généralement, le corps comme lieu agit comme un terrain qui est marqué de façons assez similaires à celles employées dans les *earthworks*. Dans *Wound* (1970) il transfert l'aspect de sa peau en train de cicatriser sur une petite parcelle de terrain. [494]

Or le traitement du corps ne peut être entièrement assimilé à celui de la terre, de l'espace du Land art puisque l'usage du corps est avant tout expérience du corps. Alors que la construction des lieux dans le Land art est une expérience physique des lieux en mutation, les modifications infligées au corps sont à la fois perçues de l'intérieur et de l'extérieur. Le corps est à la fois le lieu de l'expérience et l'expérience elle-même. Chaque partie du corps peut être considérée comme un espace à part entière, presque détaché du reste. Et pourtant, la sensation du bras, de la jambe, permet justement de jouer sur ce rapport entre intériorité et extériorité. Les travaux de Merleau-Ponty sur l'anosognosie et le corps propre ont là encore eu une influence sur plusieurs artistes cherchant à définir, par la performance, l'unité du corps et la relation ambiguë de l'esprit et du regard aux parties multiples.

---

493 L'expression « Body as place », détournement des termes de Carl Andre « sculpture as place », a été très fréquemment utilisée, par Acconci notamment et par d'autres artistes de la performance qui employèrent parfois le mot « locus ». Martha Wilson dans un essai sur les origines de la performance au XXe siècle parle du corps comme point d'ancrage de la performance : « the body is its irreductible medium, the locus where text and image intersect ». Martha Wilson, « Performance Art, (Some) Theory and (Selected) Pratice at the End of This Century », *Artjournal*, Vol. 56, n°4 (Hiver 1997), p. 2.

494 « The body as Place is a common condition of body works. Oppenheim's 1969 earthworks extended Andre's conception of “sculpture as place” to the point where, as he said, “a work is not put in a place, its that place”. This sentiment applies equally to Oppenheim's body works. In several works his body is treated as a place. Generally the body as place acts as a ground which is marked in ways quite similar to those employed in earthworks. In *Wound* (1970) he transferred the configuration of his healing skin onto a small piece of land ». Willoughby Sharp, « Body works, A pre-critical, non-definitive survey of very recent works using the human body or parts thereof. » *Avalanche*, Automne 1970 p. 15

> Le mot « ici » appliqué à mon corps ne désigne pas une position déterminée par rapport à d'autres positions ou par rapport à des coordonnées extérieures, mais l'installation des premières coordonnées, l'ancrage du corps actif dans un objet, la situation du corps en face de ses tâches. L'espace corporel peut se distinguer de l'espace extérieur et envelopper ses parties au lieu de les déployer parce qu'il est l'obscurité de la salle nécessaire à la clarté du spectacle, le fond de sommeil ou la réserve de puissance vague sur lesquels se détachent le geste et son but, la zone du non-être *devant laquelle* peuvent apparaître des êtres précis, des figures et des points. En dernière analyse, si mon corps peut être une « forme [495]» et s'il peut y avoir devant lui des figures privilégiées sur des fonds indifférents, c'est en tant qu'il est polarisé par ses tâches, qu'il *existe vers* elles, qu'il se ramasse sur lui-même pour atteindre son but, et le « schéma corporel » est finalement une manière d'exprimer que mon corps est au monde. [496]»

Plusieurs performances ou activités de Vito Acconci répondent de cette même réflexion, d'une interrogation sur l'unité du corps propre, la relation du corps dans son entier à l'extérieur, la relation du corps à son extériorité. Le script et la description d'une pièce comme *Trademarks*, publiés dans *Avalanche* à l'automne 1972, sont sans doute les plus révélateurs. Réalisée en 1970, *Trademarks*[497] voit l'artiste, nu, assis sur le sol, se mordre différentes parties du corps, laissant des marques précises sur ses bras, ses jambes, ses cuisses, ses genoux, et appliquant ensuite de l'encre dans les marques afin d'imprimer ces morsures sur du papier, comme des impressions d'une action offerte à un support extérieur.

> Me trouver moi-même, aller vers une zone, aller à travers cette zone – c'est une tentative pour atteindre, pour marquer le plus possible de mon corps.
> Me tourner vers moi, m'attaquer (mes actions m'entraînent dans un cercle) : un moyen de connecter, de re-connecter, mon corps (des ensembles de parties du corps, selon la manière dont l'une est produite par l'autre – ma jambe porte la marque de ma bouche : ma jambe dérive de ma bouche) […]

---

495 Peu avant, l'auteur détaille les étapes de la construction d'une définition du schéma corporel : « On s'achemine donc vers une seconde définition du schéma corporel : il ne sera plus le simple résultat des associations établies au cours de l'expérience, mais une prise de conscience globale de ma posture dans le monde intersensoriel, une « forme » au sens de la Gestaltpsychologie ». » C'est à dire, « le savoir du corps propre comme terme d'ensemble et de la relation mutuelle de ses membres et de ses parties ». Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Editions Gallimard, 2005 (1945), p. 129.

496 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Editions Gallimard, 2005 (1945), p. 130.

497 Script : « Biting myself: biting as much of my body as I can reach. Applying printers' ink to the bites; stamping bite-prints on various surfaces. »

> Les morsures me posent comme cible (je peux déplacer le point de focalisation – appliquer de l'encre sur les morsures pour les rendre visibles – je peux désigner d'autres cibles en imprimant des marques de morsure sur du papier, sur un mur, sur un autre corps).
> Ouvrir une région fermée : construire une biographie, un rapport public.[...][498]

L'expérience corporelle à l'origine de la performance qui se développe au début des années 1970 est selon Sharp une des réactions à l'art conceptuel qui avait nié l'expérience du corps dans la sculpture. Ce retour vers le corps n'est pourtant pas antinomique avec l'art conceptuel, puisqu'une partie des performances sont elles-mêmes considérées comme conceptuelles. Le concept est cette fois ancré à l'intérieur du corps et de l'expérience corporelle. Quel est alors le statut de la performance ? Comment définir cette nouvelle discipline émancipée de la danse et des happenings ? La performance est avant tout mise en scène (et mise en jeu) de l'artiste face à lui-même, ou plutôt de son corps face à lui-même, comme si ce corps était double : le corps vu et le corps ressenti. Acconci parle de d' « information réflexive » pour définir la performance :

> Me tourner vers moi, m'attaquer : la performance comme plan de séparation de soi en deux, l'une des deux parties de soi réagissant aux envies de l'autre.[499]

Or cet effet miroir et ce dédoublement du corps dans l'expérience de la performance n'est-il pas extrêmement proche du système vidéo, entre caméra et moniteur ?

Le paradigme structurel caméra-moniteur correspond justement à ce dédoublement, à un miroir, une mise en abyme de son propre corps qui devient à la fois le lieu de l'expérience et l'objet auquel l'artiste se confronte. Cette analogie entre les performances du début des années 1970 et le modèle de la vidéo en circuit fermé explique en partie l'usage fondamentalement complémentaire des deux médiums. Or comme nous avons pu le voir

---

498 « Finding myself – getting to a region, getting through a region – the attempt is to reach, mark, as much of my body as possible.
Turning in on myself, turning on myself (my action drives me into a circle): a way to connect, re-connect, my body (grouping of parts according to the way one part is produced by another – my leg bears the mark of my teeth: my leg is derived from my mouth).
[…]
The bites set me up as a target (I can shift the focus – apply printers' ink to the bites so that they can be made available – I can point out other targets by stamping bite-prints on paper, on a wall, on another body).
Opening a closed region: building up a biography, a public record ». Vito Acconci, « Trademarks », *Avalanche*, Automne 1972, p.11.

499 « Turning in on myself – turning on myself : performance as a scheme for splitting oneself in two, with one self reacting to the inclinations of the other ».

précédemment, activités et performances ne peuvent se définir sans un positionnement vis-à-vis du public. Comment le public se situe-t-il face au dédoublement du corps dans la performance et la vidéo ? L'artiste et son double se partagent le public. La vidéo permet non seulement de découper l'espace, de créer un espace illusionniste que Joan Jonas a pu comparer à celui de la peinture, de la sculpture ou des espaces architecturés de la sculpture contemporaine. Transformer la perception de l'espace, c'est aussi transformer la perception du corps de l'artiste dans l'espace et mettre en valeur l'isolement ou la fusion du corps avec son environnement.

En 1974, Willoughby Sharp et Liza Bear organisent un cycle de performances « Video-performances ». La « vidéo-performance » sera alors le sujet du premier numéro de la nouvelle formule de *Avalanche*, en mai 1974. Parmi les artistes présentés, Ulrike Rosenbach réalise sa première performance à New York, une pièce comparable à certaines vidéo-performances contemporaines de Joan Jonas : *Isolation is Transparent.* Il s'agit de travailler autour de la déformation de l'image et de la perception, dans la réalité et à travers la vidéo. Comment la vidéo peut-elle transmettre une meilleure image de la performance que sa perception en direct et en face à face ? La perception du corps par le spectateur est dépendante de la construction de l'espace, de sa perception de l'espace.

> Alors que je faisais encore de la sculpture, en 1971, j'ai souvent constaté que je voulais rompre le matériau avec lequel je travaillais. Je choisissais des matières comme de la gaze très fine et laiteuse ou du coton léger qui étaient tendus sur des formes en plastique avec un mince câble d'acier. La sculpture devenait donc légère et transparente. L'espace intérieur était détaché de l'espace extérieur par un mur transparent.
>
> Cet élément de séparation entre l'espace intérieur et l'espace extérieur devint ensuite le carré laiteux du moniteur vidéo. L'espace extérieur était celui des mouvements de mon corps, de mes actions. L'espace intérieur était exposé sur le moniteur et reflétait les plans de la caméra. C'est mon image reflétée, comme un retour psychologique. […] Durant la performance *Isolation is Transparent*, je me suis détachée du public. Ils ne pouvaient me voir qu'au travers d'une séparation en vinyl semi-transparent. J'étais couverte d'une lumière verte, j'étais floue comme une ombre. La vidéo était fixe ou sein de l'espace intérieur. Les câbles menaient vers le moniteur dans l'espace extérieur où se trouvait le public. L'effet final était que les images vidéo de moi semblaient plus claires et plus définies que le contact visuel que le public avait avec ma présence physique réelle pendant la performance.[500]

500 « While I was still making sculpture, in 1971, I often realized that I wanted to break up the material I worked with. I was choosing material like fine milky gauze or thin cotton wich was stretched over plastic

Si la vidéo peut, dans beaucoup de performances, s'apparenter à un outil de mise à distance de l'artiste vis-à-vis du spectateur, sa présence pose parfois problème. La complémentarité et l'analogie entre la vidéo en circuit fermé et le repli de l'artiste sur son corps dans la performance ont certes été un terrain d'expérimentations important dans les années 1974 – 1976 mais certains artistes viendront à remettre en cause cet usage de la vidéo comme complément de la performance en y voyant une redondance trop exploitée et une distanciation parfois peu justifiée entre l'artiste et le spectateur. Comment justifier cette distance et cet usage de la vidéo autrement que par un raisonnement formaliste consistant à valoriser les propriétés de chaque médium ? En effet, l'expérience de la performance émanant des travaux de la fin des années 1960, autour du processus et d'une nouvelle phénoménologie de la matière, d'une conception quasi somatique du matériau, tend à se replier, par l'usage de la vidéo, dans des usages rigides de la discipline. Une performance comme *Mirage* de Joan Jonas en 1976 est un jeu illusionniste complexe entre le dessin, le mouvement réel, la vidéo de dessin et de performance. Les spectateurs sont assis sur les sièges de la salle de projection d'Anthology Film Archives et toute la performance se déroule sur scène. C'est une forme de retour au théâtre, au « théâtre d'artiste » qui s'opère dans une valorisation des qualités techniques et esthétiques de la vidéo et de sa mise en scène. Or la performance devient ainsi spectacle et non plus expérience. C'est en partie contre ce « spectacle » que des artistes comme Vito Acconci vont remettre en question le double usage simultané de la performance et de la vidéo en se dirigeant vers une performance sans artiste, un glissement de l'expérience par l'artiste vers l'expérience de la performance directement par le spectateur.

Dans un entretien avec Liza Bear à propos de *Command Performance*[501], Vito Acconci développe justement sa difficulté à concevoir, au delà de la complémentarité formelle entre vidéo et performance, des œuvres pertinentes dans ce double médium :

---

forms with thin steel wire. So the sculpture became transparent and soft. The inner space was divided from the outer space by a transparent wall.
This dividing wall between inner and outer space later became the milky monitor pane of the videoscreen. The outer space I used for my body's movements, my action. The inner space was showned on the monitor and reflected the camera shots. It was my reflected image as psychological feedback. […] During the performance of *Isolation is Transparent*, I cut myself off from the audience. They could only watch me through a semi-transparent vinyl wall. I was covered with green light, I was vague like a shadow. The video camera was stationary within this inner space. The cables led to the monitor in the outer space, where the audience was located. The final effect was that the video images of me seemed to be clearer and more defined than the visual contact the audience had with my actual physical presence while performing ». « Ulrike Rosenbach, Isolation is transparent », *Avalanche newspaper,* mai 1974, p. 10.

501 Détails sur Command Performance.

> LB: Dans la bande vidéo, tu essayais de rejeter le poids de la performance sur le public. Pourquoi ça exactement ? VA: oui... (dubitatif) LB: Pour déplacer l'attention en dehors de toi ? Pourquoi ? VA: C'est ce dont je parlais d'une façon détournée – une tentative pour faire du lieu une sorte d'espace de rencontre, une zone d'interaction... A cause de la nature de l'évènement, son annonce comme « video-performance », je voulais combiner la vidéo avec quelque chose en direct... Mais je trouve toujours ça difficile à réaliser : je trouve difficile de donner à la vidéo une raison d'exister : elle doit révéler quelque chose que la performance ne révèle pas... dans des pièces plus anciennes, il semble que je me sois isolé dans le but d'être révélé à l'extérieur, sur le moniteur. Et cela semble absurde : si je suis là, je pourrais être vraiment là. [502]

Plusieurs courants de la performance et de la vidéo se dessinent alors, toujours entre 1974 et 1976 : un courant tendant à détacher la performance de la vidéo, vers un art de l'installation, comme si la bi-polarité performance-vidéo ne pouvait résister à deux forces identiques, dérivant alors vers un public non plus témoin mais acteur. Jusqu'en 1973-1974, sauf à quelques exceptions près, comme chez Dan Graham et Bruce Nauman, le visiteur était témoin et sa part de participation dans la performance restait réduite. Comme on a pu le voir, le glissement de l'artiste vers le spectateur est un des éléments importants de l'évolution de la performance au milieu des années 1970. L'autre élément consiste en un mouvement exactement inverse : la théâtralisation de la performance *intermedia*. L'usage de la technologie a conduit certains artistes vers une distanciation croissante entre la scène et l'espace des spectateurs pour des performances rappelant le théâtre de Robert Whitman par exemple.

Dans ce dernier cas, comment s'est faite cette évolution, enrichie par la vidéo ? Comment voit-on en effet se développer des pratiques évoquant des pièces réalisées dix ans auparavant, alors même que la vidéo a transformé les pratiques ? Les a-t-elle seulement réellement transformées ? Il est possible de s'interroger sur la façon dont la vidéo a pu se

---

502 « LB: In the tape you were also trying to throw the burden of performance onto the audience: why was that exactly ? VA: Yeeeeah...(sounds doubtful) LB: To shift the focus off you? Why? VA: That's what I was talking about in a roundabout way – an attempt to make the space a kind of meeting place, an interaction area... Because of the nature of the show, its announcement as Video Performance, I wanted to combine video with something live... But I always find that difficult to do: I find it difficult to give the video part a reason for existence: it has to reveal something that the live performance doesn't reveal... In some earlier pieces it seemed that I put myself in isolation for the purpose of being revealed outside, on the monitor. And that seems absurd: if I'm there, I might as well be really there ». « Vito Acconci, Command Performance », *Avalanche newspaper* 1 mai 1974, p. 22.

glisser dans un contexte, en y apportant ses qualités techniques et esthétiques, sans pour autant transformer une discipline déjà en complète mutation : le théâtre d'avant-garde ?

Les performances *intermedia*

Dès le début des années 1960, les performances *intermedia* fleurissent Downtown dans des lieux comme la Judson Church. C'est justement ce terme même d*'intermedia*, et ce qu'il regroupe, qui va pouvoir s'ouvrir à la vidéo. Le mouvement *intermedia* n'est pas né de la vidéo mais en sera enrichi. Les performances de Joan Jonas, mais aussi de Laurie Anderson par exemple, et bien d'autres évènements qui se déroulèrent à The Kitchen notamment, relèvent plus de cette généalogie, celle du théâtre ou de la danse, que de l'expérience corporelle. Mais le mélange des médiums ne fait pas l'*intermedia*.

Dick Higgins, qui théorisa cette notion d'*intermedia* dès 1966 exprime ainsi :

> *Intermedia* diffère des médiums mixtes ; un opéra est un médium mixte, dans la mesure où savons ce qu'est la musique, ce qu'est le texte, et ce qu'est la mise en scène. Dans un *intermedium*, il y a d'autre part une fusion conceptuelle. La poésie concrète et d'autres formes de poésies visuelles sont *intermedial* ; elles se situent entre la littérature et les arts visuels, et il y a une fusion entre les deux si bien que nous ne pouvons nous pencher sur une seule des origines mais nous devons regarder l'œuvre comme à la fois un art visuel et littéraire. Une chanson artistique a un texte et une musique, c'est un médium mixte. Mais la poésie sonore a la musique qui pénètre au cœur même de l'existence du poème, ou bien la littérature qui pénètre jusque dans la moelle de l'expérience auditive ; c'est un *intermedium*. [503].

Cette tendance, cette évolution de l'*intermedia* comme discipline propre, a justement en partie germé au sein des espaces alternatifs Downtown. Le mélange des disciplines dans un lieu comme The Kitchen, mais aussi Anthology Film Archives ou Artists Space a lentement

503 « *Intermedia* differ from mixed media; an opera is a mixed medium, in as much as we know what is the music, what is the text, and what is the *mise en scène*. In an *intermedium*, on the other hand, there is a conceptual fusion. Concrete and some of the other visual poetries and *intermedial*; they lie *between* literature and visual art, and there is fusion between these so that we cannot deal with just one of their origins but must deal with the work as both visual and literary art. An art song has a text and music; it is a mixed medium. But sound poetry has music penetrating to the very core of the poem's being, or literature at the marrow of the heard experience; it is an *intermedium »*. Dick Higgins, « Horizons », *Poetics and theory of the intermedia,* à reprendre.

conduit à l'élaboration d'un ensemble de règles structurant une nouvelle discipline à la croisée des évolutions de la performance, d'un cinéma « étendu », de la danse, de la musique ou de la sculpture. Car, encore une fois, l'enjeu n'est pas le matériau utilisé, mais plutôt le processus. La discipline se définit moins par son matériau que par son usage du matériau. Ainsi, c'est cette « fusion », ce processus de l'entre-deux que décrit Dick Higgins qui sert à définir une discipline émergente. Les apports de l'art conceptuel ne sont pas négligeables et ce qui était à la fin des années 1960 une collaboration entre artistes, une coopération entre disciplines, se formalise pour devenir une discipline en soi.

Si la performance *intermedia* semble avoir accordé une large importance aux synesthésies technologiques, notamment dans un lieu comme The Kitchen, la théâtralité originelle de la performance a été une des orientations majeures à Franklin Furnace. L'usage de la vidéo et des nouveaux médias y était relativement fréquent, mais le livre et l'écrit étaient avant tout à l'origine de la plupart des activités, surtout durant les premières années. Or lecture et narration se sont développées souvent avec une certaine distance vis-à-vis des nouvelles technologies. Sons et lumières venaient parfois théâtraliser une lecture-performance mais la présence de l'artiste-auteur-lecteur-performer ne pouvait être remplacée par l'image électronique. Les premières années de Franklin Furnace présentent une quantité importante d'événements et de performances narratives, biographiques, autobiographiques. La vidéo, support à la confession, aurait-elle suscité des pratiques qui se développeront abondamment à la fin des années 1970 et dans les années 1980 ? Raconter, se travestir, prendre la place d'un autre, d'un personnage et déployer le récit d'une vie : on semble se poser ici à la jonction entre certaines pratiques de la performance du début des années 1970, comme chez Joan Jonas par exemple, cependant beaucoup plus formaliste ; d'une esthétique du documentaire (on pense par exemple aux vidéos féministes du Women's Art Festival à The Kitchen) et de la vidéo narcissique à la Vito Acconci.

Une des installations jouant le mieux des tendances opposées, entre une fascination technologique et une vénération du livre et de l'écrit, est sans doute celle de Mimi Smith à Franklin Furnace, en décembre 1977. L'artiste célèbre pour ses positions féministes avait commencé à exposer à New York au 112 Greene Street puis à Hundred Acres et Franklin Furnace avant d'exposer régulièrement au 55 Mercer. Son parcours, en grande partie à la marge des institutions, mais avec une reconnaissance croissante, est assez exemplaire de nombreux artistes des années 1970. Son exposition personnelle à Franklin Furnace, *Television*

News - One Day présente, à côté de livres et de carnets fabriqués par l'artiste, une série d'écrans de télévisions dessinés au crayon ou au feutre sur des bandes de papier horizontales disposées sur les murs. Comme le mentionne le communiqué de presse de l'exposition[504], les dessins se composent de notes prises en regardant la télévision. Ses notes ont également été rassemblées dans un livre, en plus de celles d'un journal, lui aussi exposé. Les notes mêlent langage graphique et langage verbal. Les murs au dessus de vitrines sont recouverts par ces bandes de papier ornées d'écrans de télévision dessinés au trait. Les dessins d'écran sont composés de lignes et de mots mêlés donnant l'illusion d'un écran de neige, établissant l'illusion d'un mot devenu pixel ou vice-versa. L'analogie entre le mot et le pixel, surtout en 1977, est particulièrement pertinente. Le travail sur l'unité de base du médium, le mot du récit et de la littérature, le pixel de l'image vidéo, tend à attirer de plus en plus d'artistes comme vers une recherche de l'essentiel et du cœur de la forme. Que l'image vidéo soit dessinée, transposée sur la page, traduit bien le glissement qui s'opère dans la seconde moitié des années 1970, quand la page commence à prendre une place de plus en plus importante. D'abord surface du script, de la partition ou du document, la page est à la fois référence à la littérature et référence à une alternative libre de toute contrainte, dont la diffusion est susceptible de contourner les mécanismes du marché et des mondes de l'art, ambition jamais réellement abandonnée de l'avant-garde.

Franklin Furnace va ainsi généreusement contribuer au développement des performances biographiques et autobiographiques, prenant pour origine le récit, la nouvelle ou le roman. Le 27 décembre 1977, John Andrews va par exemple plonger les auditeurs et spectateurs de Franklin Furnace dans une histoire coloniale : *The colonial houselhold* est d'abord un livre ensuite lu et transformé en une performance qui pourrait s'apparenter au théâtre visuel de la fin des années 1960, comme chez Whitman ou Foreman, ou encore à certains récits mis en scène par Joan Jonas (*The Juniper Tree*). Les archives découvrent un bref synopsis :

> En utilisant des récits et des dessins, Andrews raconte un voyage à travers un paysage sombre et inconnu, vers la protection et la sécurité d'un pays colonisé, symbolisé par une maison et un jardin. Mais l'inceste et la psychose explosent dans le foyer, menant à sa perte.[505]

504 Communiqué de presse, Archives Franklin Furnace

505 « Using stories and drawings, Andrews tells a journey through a dark unknown land towards the protection and security of a colonized land, symbolized by a house and garden. Incest and psychosis implode within the household, leading to its extinction ». Communiqué de presse. Archives Franklin Furnace.

Une vaste table ornée de bougies sert de décor principal. L'artiste y est assis, manipulant divers objets domestiques. Des diapositives (photographies, dessins) sont projetées sur le décor même : sur la table, sur l'arrière-plan - un tissu blanc tendu -, ou sur lui-même, superposant ainsi les différents degrés de la narration. Les images contribuent à documenter et illustrer le texte tout en créant une atmosphère enveloppante, voire inquiétante.

La combinaison des images fixes et du texte est aussi un caractère de la performance de Ken Aptekar, le 25 mars 1978, qui expose une série de portraits *Extensions / Concealments*, accompagnés de textes. Images et textes en miniatures, c'est une galerie de portraits que propose l'artiste, une série de portraits d'amis combinée à des autoportraits, des monologues et de courts textes laissant entendre que l'artiste s'est mis dans la peau de personnages, réels ou inventés, variations de son autoportrait. Il ne s'agit certes pas d'une performance, mais d'une « installation » - titre sous laquelle est référencée l'exposition dans les archives - qui témoigne de ce développement majeur de l'autobiographique, du personnel et du narratif dans les nouvelles pratiques de la seconde moitié des années 1970. Cette exposition n'est pas sans rappeler la célèbre exposition *Pictures* présentée à Artists Space en 1977. Il serait possible de citer bien d'autres installations à Franklin Furnace, comme ce classeur réalisé par Terry Braunstein en avril 1977, *Four Notebooks*, recréant un récit à partir de collages d'images de magazines, de photographies personnelles et de dessin. Au même moment, Cindy Sherman crée des collages similaires à partir de découpages dans des magazines, technique qui lui a été inspirée par une visite dans le studio de David Salle avec son compagnon Robert Longo. *Four Notebooks,* les quatre carnets de Terry Braunstein recyclent une esthétique du document, de l'assemblage fusionnel entre schéma, photographie et texte que l'on trouvait par exemple dans les pages du magazine *Avalanche*, qui là encore a été une des influences de Cindy Sherman lorsqu'elle résidait encore à Buffalo, avant son arrivée à New York en 1976.

On peut s'interroger sur la perception de l'avant-garde new-yorkaise de la fin des années 1960 et du début des années 1970, lorsque l'on sait que beaucoup d'artistes qui ont animé la scène new-yorkaise après 1976 venaient tout juste d'arriver à New York. Les concerts de la Judson étaient loin, et perçus uniquement par une histoire orale, des documents et des performances influencés par ces années 1960. C'est là que la presse a pu jouer un rôle catalyseur trop peu mis en valeur : la performance du début des années 1970 a été en

grande partie connue par sa documentation et ses récits. Cela n'a-t-il pas engendré des pratiques nouvelles ? Cindy Sherman raconte par exemple comment les performances d'Adrian Piper l'on particulièrement influencée alors même qu'elle ne les a jamais vues, comme la grande majorité des artistes d'alors (les performances avaient lieu anonymement dans la rue...). Le vecteur écrit et photographique a suscité une déformation consciente de la perception de la performance, et a incité Sherman à travailler sur cette image photographique documentaire où, cette fois, le document n'est plus uniquement trace du concept mais œuvre en lui-même, sans ambiguïté aucune.

Ce sont justement ces questions que nous allons maintenant traiter en observant les usages de la page, de l'image et du texte combinés, du livre d'artiste et du document en tentant de voir comment la seconde moitié des années 1970 met au jour un héritage de l'art conceptuel, de la performance et de l'art vidéo dans des pratiques aux résonances mallarméennes.

II. LA PAGE COMME ESPACE ALTERNATIF

En 1980, Martha Wilson organise une exposition qui fera date à Franklin Furnace : *The page as alternative space*. Quatre ans après l'ouverture du lieu, une telle exposition vient consacrer les nouvelles pratiques en plein essor depuis le milieu des années 1970. Plusieurs parties rythment le projet : celle qui concerne les années 1909-1929 a pour commissaire Clive Phillpot, l'un des membres du comité de direction de Franklin Furnace, également directeur de la bibliothèque du MoMA. Martha Wilson tenait à la référence, essentielle selon elle, au Futurisme, à la revue *Lacerba* et aux jeux de formes, de mise en page et de typographie, qui ont alors acquis une certaine autonomie. La partie concernant les années 1950-1969 est à la charge de Barbara Moore et Jon Hendricks, les deux fondateurs des grandes archives *Backworks* consacrées au mouvement Fluxus. Revues, livres d'artistes, magazines de divers collectifs, essais, manifestes, correspondance, posters : tous les usages de la page et de l'écrit y sont représentés. La part de Fluxus y est importante, dans la lignée des Dadaïstes et les années 1960 voient se développer amplement l'usage créatif de la page imprimée et des techniques de graphisme, en lien avec des actions artistiques aux résonances politiques et sociales. Ce sont des années charnières pendant lesquelles le rôle de l'écrit dans les arts visuels s'accroît, tout en témoignant de l'essor considérable de la presse indépendante, locale, dont les tonalités politiques étaient souvent non négligeables. Cet essor de l'écrit est lié au militantisme des années 1960, à la *free press* et au nouveau graphisme revendicatif, mais aussi au désir de redéfinir la notion d'œuvre d'art, trop considérée comme précieuse et unique. L'unicité de l'objet d'art peut justement se trouver niée par la publication, le multiple imprimé, l'éphémère sur papier. Pensons par exemple aux *Street Works* entamés par John Perreault, en parallèle de publications, d'écrits et d'impressions, faisant de la page et de la rue deux sphères indépendantes et alternatives au monde des arts traditionnel. Vito Acconci y a fait son premier passage de la page au monde réel tout en gardant un ancrage fondamental dans l'écrit. Enfin, le dernier volet de l'exposition est confié à Richard Flood, éditeur à *Artforum*, et à Ingrid Sischy, ancienne directrice de Printed Matter (de 1978 à 1979), spécialiste du livre d'artiste. Le communiqué de presse de cette dernière partie précise :

> Cette exposition s'intitule A.W.O.L. : Absent (from plastic art) Without Official Leave [Absent (des arts plastiques) sans congé officiel)] our All Works of Language [Toute œuvre de langage]. Cette exposition consiste en une série d'oeuvres de la décennie produites par des artistes qui traitent le texte comme une forme d'art. Sont aussi inclus des livres tout neufs réalisés spécialement pour les thèmes[506] de l'exposition[507].

506 Les thèmes présentés sont extrêmement variés : Tabloids and magazines, Painting / sculpture, Drawing, About Photography, Words words words, Accordions, Landscape, Stories, Numbers, Lines, Statements, Fluxus, Layout, Music, Pop, Stamps, Hot and Cool / Image Image Image, Documentary, Gags, Propaganda, History, Science and Philosophy, Violence, Performance, Xerox, Animals, Multiples, Flips, Amour, Best sellers, Clones, Humble Modest, Let Me Make One Thing Perfectly Clear, Pumped Up, Bound for Glory, Me I Us.

507 « This exhibition is entitled A.W.O.L. : Absent (from plastic art) Without Official Leave, or, All Works Of Language. This exhibition consists of works from the last decade produced by artists who deal with the text as it is embodied as art. Also included are brand new books produced specifically for themes within the exhibition ». Communiqué de presse. FF Archives.

Les 223 éléments présentés pour ce quatrième volet de l'exposition constituent plus de la moitié de tous les objets présentés dans les quatre parties. Des magazines comme *Art-Rite* ou *Just Another Asshole* s'associèrent au projet en réalisant des pages spécifiques. Parmi les magazines exposés, on retrouve *0 to 9* de Vito Acconci et Bernadette Mayer, dans lequel les poètes des différentes générations de l'Ecole de New York avaient eu une large place. La poésie concrète avait déjà ouvert la voie d'un travail sur le mot en tant qu'objet, sur le poids des lettres dans la page ainsi que leur disposition, et sur la perception directe des mots, contournant les conventions du langage. La poésie disposée sur la page, et le caractère « traceur [508]» de l'écriture proposée dans une revue comme *0 to 9*, proche en cela des influences de Joyce et de Beckett, semblent se poser en équivalent des cartes, des diagrammes et des partitions exposées.

Si Martha Wilson affirme faire remonter les origines du lien entre performance et pratiques de l'écrit aux Futuristes, Clive Phillpot préfère voir dans Ed Ruscha, en 1962, l'initiateur du mouvement qui animera une grande partie des années 1960 et 1970 mêlant texte, images et performances. Les deux généalogies sont discutables et ne relèvent pas des mêmes motivations. Clive Phillpot a par exemple reproché à Martha Wilson de vouloir recréer une généalogie afin de justifier deux pratiques distinctes dans un même espace : la performance et le livre d'artiste. Comme on le verra, il n'est pas forcément nécessaire de remonter jusqu'aux Futuristes pour justifier les liens entre ces deux domaines et médiums. Les mots, le verbe, la photographie et les pages représentent la seconde face d'un même champ créatif, dont le premier aspect serait celui de la performance. Le retour à la photographie et l'essor du littéraire dans les arts visuels à partir du milieu des années 1970, nourrissant une partie de la programmation d'expositions à Franklin Furnace, n'est pas indépendant des développements de la performance, d'une esthétique de la vidéo et de la performance-vidéo ainsi que de la documentation des actions, activités, événements et performances.

1) L'espace de la page

Revenons à un exemple majeur des liens étroits entre écrit et performance. D'abord poète, Vito Acconci a lentement fait glisser sa pratique de la page vers la rue, la performance, l'installation puis l'architecture[509]. Son rapport à la page est avant tout spatial : la page est un lieu clos, un terrain délimité (comme le suggère l'étymologie même du terme).

508Dans son avant-propos à l'édition Gallimard de *Finnegan's Wake*, Philippe Lavergne parle du caractère « traceur » de l'écriture de James Joyce dans ce roman dont la lecture, popularisée en grande partie par John Cage, a été une des sources d'inspiration de nombreux artistes.

509 Il faut noter combien le travail de Vito Acconci ne se détachera jamais vraiment de la page et de l'écrit. S'il est aisé de voir une transition, un passage, reformé *a posteriori* par le discours – celui de l'artiste en particulier – il est cependant nécessaire de comprendre cette mutation plus comme un élargissement qu'un réel transfert. Les formes poétiques utilisées par Acconci avant les *Street Works* sont celles qui modèleront ses scripts et récits d'activités ou de performances. Les œuvres de l'artiste pourraient donc s'envisager comme une expansion radicale des possibilités de la poésie et de son champ d'action.

> Mon activité poétique était celle du mouvement sur une page, la page comme un champ d'action. Mon but était de trouver un langage qui allait avec la page et non contre la page : user du langage pour couvrir un espace plutôt que pour découvrir un sens. (Je peux maintenant considérer ce travail, en quelque sorte, comme une série de partitions pour mon travail actuel : je peux considérer mon usage de la page comme un espace modèle, un espace de performance en miniature ou de forme abstraite).[510]

Durant ses premières années d'activités et de performances, Acconci va souvent se référer à la page comme point de départ, dans une analogie récurrente entre le territoire de la page et le territoire réel dans lequel se produit l'événement :

> Contraste avec la poésie : plutôt que de me déplacer vers un point (la page), je peux être le point (le paysage autour de moi est perçu en relation avec moi) ; plutôt que de me déplacer dans une direction (vers la page), je peux me déplacer librement (le paysage s'adapte à moi) [511]

Or, les comparaisons utilisées par Acconci sont justement celles que reprennent bon nombre d'artistes à partir du milieu des années 1970 et un peu avant, lorsqu'ils effectuent le cheminement inverse : le passage du territoire réel à celui de la page et de l'écrit. Le récit de sa transition est, chez Vito Acconci, aussi important que les œuvres auxquelles il se réfère ; le récit même de son évolution fait partie intégrante de son œuvre dont les limites entre activités, documentation et discours sont très largement brouillées. Cette reconstitution d'un cheminement *a posteriori* arrive à un moment particulier : la performance acquiert ses règles et ses définitions, et tend à développer sa propre trace, sa mémoire par l'écrit, la vidéo, le film et la photographie. Le lien fondamental entre la page, l'écrit, et la performance devient un sujet majeur et Acconci se place en précurseur [512] : il est celui qui effectua le mouvement inverse, et dont les travaux apparaissent ainsi comme pionniers dans leur caractère *intermedia*.

L'attention portée à l'espace de l'écriture et à la dimension spatiale du verbe a en grande partie pour source les expérimentations de James Joyce. Vito Acconci cite également des écrivains comme Alain Robbe-Grillet, Samuel Beckett ou William Faulkner, mais c'est avant tout Joyce qui a offert une vision cartographiée

510 « My involvement with poetry was with movement on a page, the page as a field for action. My aim was to find a language that went with the page rather than against it: use language to cover a space rather than uncover a meaning. (I can consider that work now, in some ways, as a series of scores for more current work: I can consider my use of the page as a model space, a performance area in miniature or abstract form.) » *Avalanche*, Automne 1972, p. 4.

511 « Contrast with poetry: rather than move toward a point (the page), I can be the point (the landscape is seen in relation to me); rather than move in one direction (toward the page), I can move freely (the landscape adjusts to me) ». *Avalanche*, Automne 1972, p. 7.

512 “I think that when I started doing pieces, the initial attempts were very much oriented towards defining my body in a space, finding a ground for myself, an alternate ground for the page ground I had as a poet. It seemed very logical that this could be me, my person, and work from there. But from 1969, after those body definition photograph pieces, the interest has really been in an interactive element, what I would call throwing my voice, setting up a power field, though not so much that I want to grab and trap someone.” *Avalanche*, Automne 1972, p71

du langage. Cette vision a ensuite été transposée à la musique et aux arts plastiques, lorsque la partition musicale ou l'œuvre dansée semblent dépourvus de centre, de point de départ ou de structure linéaire, pour adopter des réseaux sédimentés, un ensemble de points réticulés, permettant les détours et les dérivations. La composition, même fixe, semble libre et flexible, répétitive. Le jeu de Mischmasch auquel se réfère Joyce au début de *Finnegan's Wake* n'est-il pas proche des systèmes sériels, ou des principes de l'accumulation en danse ?

Le recours à la page ne peut se faire sans endosser le poids des références littéraires, poétiques, ou graphiques. L'écrit et la ligne dessinée ne sont pas uniquement l'apanage des lettres et des arts plastiques : la danse et la musique viennent rejoindre ce champ de la page par la partition, le script, le diagramme et les systèmes de notations délocutifs qui subissent des transformations radicales durant la seconde moitié du XX^{e} siècle, en partie grâce aux expériences de John Cage.

La page comme espace alternatif, c'est le point de convergence de l'*intermedia*, la fusion au sein d'un même support de considérations et d'expérimentations communes à plusieurs disciplines. Le magazine *Avalanche* va par exemple présenter de plus en plus de publications d'ouvrages, de livres d'artistes ou de documents écrits dans ses premières pages consacrées à l'actualité des arts. Les listes augmentent considérablement au fur et à mesure des numéros. La colonne des publications d'artistes a plus que doublé en une saison en 1973, et le nombre d'annonces d'expositions pour des livres d'artistes va également croissant. La forme et l'objet livre sont déjà considérés comme des lieux de l'art bien avant l'ouverture de Franklin Furnace et de Printed Matter. Pourtant, leur action sur la scène new-yorkaise va assurément permettre de développer une critique – et une théorisation – du format, dans une relation large à toutes les formes de l'écrit, toutes les structures de la page. L'intérêt des recherches et expositions montées par Martha Wilson a aussi été de faire le lien entre le geste et le mot, de déployer une réflexion sur les questions d'intermodalité. Quel est par exemple le statut d'un document de performance ? Il est impossible de comprendre ce statut sans préalablement s'interroger sur les formes et les significations du script ou de la partition. Dans quelle mesure le transfert d'un médium à l'autre, du geste au langage (verbal ou pictural), à des conventions ou à des expressions libres, est-il paradoxal ? Pourrait-on parler d'un langage de la performance et d'une forme de traduction vers la page et l'écrit ? Le langage du corps, s'il en est un, est-il traduisible dans un médium empreint de conventions ? La question de l'intermodalité, comme celle du script, sont au cœur d'une grande partie des pratiques qui fleuriront à Franklin Furnace, mais qui étaient déjà bien présentes ailleurs depuis le milieu des années 1970 et quelques expériences menées par les danseurs et musiciens de la Judson autour du récit d'une danse paradoxalement non narrative.

En outre, le recours à la page ne peut-il pas être perçu comme un retour au cadre ? La page est ce territoire délimité, cet espace clos qui porte le retour à la photographie, aux arts graphiques, en lien avec le déploiement du verbe dans la totalité de l'espace du livre ou de la feuille. Lorsque nous avons traité de l'essor de l'art vidéo et de la progressive autonomisation de la performance et des œuvres par rapport aux lieux, nous

avons eu l'occasion d'évoquer le poids du cadre dans la vidéo. Cadre du moniteur et cadrage de la caméra : deux zones découpées d'un réel ainsi encadré, délimité. Or, la page procède du même principe. La captation fragmentaire de la réalité dans la poésie concrète publiée par Acconci, ou les cartes, diagrammes et dessins publiés dans *0 to 9* apparaissent comme des formes encadrées, délimitées. Nous pourrons voir comment la liberté spatiale de performances, d'actions ou d'activités développés dans les années 1970 sera en réalité le complément exact de sa documentation faite de cadres, de conventions et de références – traditionnelles – au champ des Beaux-Arts, dans les formes comme dans les matériaux. Cela nous conduira à nous interroger sur les crises du support à la fin des années 1970, et sur l'impact de ce retour à la page et au cadre sur les pratiques qui formeront le postmodernisme du début des années 1980.

Enfin, la page comme espace alternatif, c'est aussi le lieu du discours et de la critique. L'importance du script, de la partition, du récit, ne s'est pas développée sans un écho critique. La transposition, la traduction intermodale a-t-elle bénéficié à la critique ? L'intermodalité et le passage du geste au mot correspondent à une recherche d'un nouveau vocabulaire spatial et somatique, de nouveaux usages du langage et des conventions qui vont se retrouver dans la critique de la performance au milieu des années 1970. De plus, la place des scripts, des magazines d'artistes, de la presse locale, et le mouvement général d'engouement pour l'imprimé et l'écrit iront de pair avec le sentiment croissant d'une nécessité du discours par les artistes. Comme nous le verrons, cette croissance ne peut être envisagée seulement du point de vue du rapport du script de performance à sa critique, mais aussi du point de vue de son contenu. Le biographique, le narratif et l'intrusion d'un art du récit dans la photographie, la vidéo ou la performance a contribué à cette croissance du discours. Ce sont ces liens complexes que nous tenterons de dégager dans une dernière partie.

2) Scripts, partitions et documentations

Dès les premiers concerts de danse de la Judson, la question du script vient poser problème[513]. Comment traduire le mouvement sans avoir recours aux systèmes de notation classiques inappropriés ? Nous sommes aux marges du théâtre et de la danse, et plusieurs modèles seront ainsi mis à contribution afin de définir une nouvelle forme de partition pour le mouvement. A la fin des années 1950 et pendant les années 1960, le développement des happenings s'accompagne d'une abondance de scripts qui proposent souvent des caractéristiques semblables : l'un des éléments les plus frappants dans la comparaison entre les scripts de la Judson et les scripts de happenings – élément qui sera justement l'une des origines des scripts expérimentaux de performances – correspond à l'opposition entre les noms, les groupes nominaux et les verbes. Les scripts des happenings sont avant tout des listes de substantifs. Si certaines parties du scripts sont des phrases brèves (sujet, verbe d'action, complément), ce sont les noms qui sont mis en valeur, soit par les termes du début de paragraphe, soit par la typographie et l'usage de majuscules. En apparence, il est somme toute logique de voir

513 Yvonne Rainer va par exemple utiliser une feuille de papier sur laquelle sont disposés une série de points reliés entre eux et complétés par quelques mots : main, hanche, genou, marche, saute, rampe, etc. Elle suit en cela les indications de Robert Dunn selon qui la graphie occupait une place centrale dans le processus de composition « in order to objectify the composition process ».

les scripts des danseurs de la Judson être faits de verbes successifs alors que ceux des happenings mettent en valeur les objets, accessoires et éléments de l'espace. Pourtant, à y regarder de plus près, un script comme celui de *18 happenings in 6 parts* est également riche en verbes d'action, mais la plupart sont sous la forme de participes présent tandis que les autres semblent écrasés par les détails de la description des accessoires. Alors que la lecture précise bien une succession d'actions, la perception visuelle du script et son appréhension globale est celle de l'objet et non de l'action. De même, le script du happening porte la trace des didascalies et des indications traditionnelles du théâtre. Il est souvent fait une description de l'espace de performance, et les détails ne manquent pas dans la désignation des accessoires en lien avec les gestes. C'est là un point de différence fondamentale : les gestes et verbes d'action sont dépendants des lieux et des objets présentés dans le même script, alors qu'à la fin des années 1960, le script se fait de plus en plus abstrait. Les noms comme les mentions de l'espace et des lieux sont génériques et non référencés. La primauté du verbe correspond à cette abstraction du script.

Par exemple, les instructions de l'œuvre *Satisfyin Lover* de Steve Paxton furent publiées dans *0 to 9* en juin 1968[514]. La liste des actions des différents groupes de danseurs est détaillée en cinq points qui décrivent des successions de traversées de l'espace de la performance, de pauses, de « répliques » et par là, d'interaction des mouvements des danseurs dans un espace très calculé. Viennent ensuite les « Note to director » et « Note to Performers » remarques pour un « metteur en scène » et pour ses « acteurs », *performers*. Y sont précisés les détails de l'organisation spatiale et temporelle de la pièce et l'importance de l'occupation permanente de l'espace.

Paxton termine ces précisions générales détaillant l'atmosphère de la pièce et les grandes lignes à respecter par le terme « score ». Il n'utilise pas le mot « script » mais préfère le nom désignant la partition musicale. La nuance de vocabulaire est importante puisque la référence même est toute autre : la partition se réfère à la musique alors que le script renvoie au théâtre. Or cet usage détourné de la partition pose problème : alors que le script est un système verbal, usant de la syntaxe, de la grammaire du langage verbal, la partition est un système notationnel dont les unités sont des objets de conventions. La partition proposée par Steve Paxton se lit d'ailleurs visuellement, à la manière d'une partition musicale. La lecture des mots est globale et spatiale. Mots brefs, retours à la ligne, chiffres et répétitions : les mots utilisés semblent prendre une autre valeur et perdre leur caractère langagier pour devenir des unités d'un système notationnel distinct du langage verbal. Le texte saisi sans être « lu » devient donc partition et le mot devient objet.

Or, ce type de notation développé par Steve Paxton en 1967 (et publié l'année suivante) est contemporain des expériences de Vito Acconci autour de l'expansion des poésies dans l'espace. En usant de la parenthèse, des retours à la ligne et d'une fragmentation des énoncés syntaxiques, Acconci décortique le poème et la langue en éléments groupés saisis par l'œil comme une combinaison de structures et non comme une suite de mots alignés. Ce type d'appréhension visuelle du mot est commun aux deux expériences, celle de Paxton et

514 Steve Paxton, *Satisfyin' Lover*, 0 to 9, juin 1968

celle de Acconci. Acconci sera marqué par les scripts et partitions des membres de la Judson mais aussi de John Cage, et poursuivra dans ses notes de performance cette même démarche d'objectivation du mot. En cela, il poursuit donc ses essais de poésie expérimentale, tout en élaborant une nouvelle forme de système dénotationnel usant du langage comme d'une source de notations et de signes. Le langage est alors conçu comme un système purement descriptif. Ce « caractère utopique de la langue comme nomenclature [515]» est une version de l'index, de la traduction objective du geste en verbe.

> Le descriptif est un mode d'être des textes où se manifeste une théorie plus ou moins implicite, plus ou moins « sauvage » de la langue, où notamment transparaît et se met en scène une utopie linguistique, celle de la langue comme nomenclature, celle d'une langue dont les fonctions se limiteraient à dénommer ou à désigner terme à terme le monde, d'une langue monopolisée par sa fonction référentielle et d'étiquetage d'un monde lui-même « discret », découpé en « unités ». [516]

Les notes de performance de Vito Acconci prennent bien souvent la forme de listes de verbes d'action présentant un grand nombre de répétitions et de variations, dont la forme s'apparente alors en effet à une nomenclature. Un même verbe peut être répété plusieurs fois avec des prépositions différentes, traduisant ainsi une série de mouvements et de directions opposés ou complémentaires, une dérivation sur les sens du verbe évoqué. Nous revenons alors à la question de la liste : si la liste permet de documenter et de laisser libre cours à la composition des mots, à l'organisation des termes entre eux, elle relève de la même objectivation du mot. Toute liste peut-elle cependant nous apparaître comme une forme de partition ? Carl Andre, dans un entretien avec Willoughby Sharp pour le magazine *Avalanche*, évoque la relation de ses poèmes à sa pratique de sculpteur :

> W.S. : Comment sens-tu que ta poésie se rapproche de ta sculpture ?
> C.A. : Dans mes poèmes, j'ai tenté de traiter le plus possible les mots comme des éléments équivalents et indépendants. C'est impossible dans le langage, je le sais, mais j'ai essayé de créer des séquences non-grammaticales de mots, suivant Benjamin Lee Wharf quand il pense que les crypto-structures du langage portent autant le message que le sens lui-même.[517]

Ce type de lecture du mot, comme signe saisi visuellement, en dehors de toute structure grammaticale et syntaxique, est également présent dans des œuvres qui ne sont ni des scripts ni des partitions, mais dont l'intérêt provient cependant de l'intérêt affiché pour les questions d'intermodalités – c'est à dire pour le transfert entre le geste et sa notation, ou entre langage verbal et langage pictural.

---

515 Jean-Marc Poinsot, *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Paris, Les Presses du Réel, 2008. p. 274

516 Philippe Hamon (Introduction à l'analyse du descriptif), cité par Jean-Marc Poinsot dans *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, p. 274

517 W.S. : How do you feel your poetry relates to your sculpture ?
C.A. : Well, in my poems, I've attempted to treat words as equivalent and independent elements as much as possible. That's impossible within language, I know, but I've tried to create non-grammatical sequences of words, believing with Benjamin Lee Wharf that the crypto-structures of language carry as much of the message as the semantic. *Avalanche* 1 p. 25;

Par exemple, l'œuvre de Martha Rosler *The Bowery in two inadequate descriptive systems* (1974-1975) offre deux formes différentes de description d'un même lieu : le Bowery. Outre la part essentielle d'une esthétique documentaire, ce qui nous intéresse ici tient de la considération du langage comme système et de l'usage des mots comme d'une composition visuelle. Il ne s'agit pas de la valeur plastique des mots dans l'espace de la petite fiche blanche mise en regard de la photographie, mais plutôt d'une lecture visuelle d'éléments groupés et assemblés, comme sur une partition musicale.

Dans cette œuvre, qui a sans doute été l'une des plus célèbres de Martha Rosler avec sa vidéo *Semiotics of the Kitchen*[518], on voit une succession de photographies doublées de fiches comportant une série de termes décrivant sous de multiples formes les ivrognes de la fameuse avenue. Le Bowery, que nous évoquions dans sa lente gentrification, a très longtemps été le territoire des alcooliques, des drogués, des hobos et des marginaux. Depuis 1879 la mission du Bowery a été un refuge pour nombre de sans-abris de la ville, et le quartier reste profondément marqué par cette institution. Situé à la limite entre SoHo et l'East Village et le Lower East Side, le Bowery est une frontière qui forme un territoire à part entière. Comment le décrire ? Comment transmettre l'identité d'un quartier sans tomber dans le pathos historique d'un Jabob Riis ? La combinaison du texte et de l'image est-elle suffisante, et comment peut-elle opérer ? Le travail de Martha Rosler dans cet ensemble de photographies et de fiches typographiées correspond justement à un questionnement à la fois sur les modes de description et sur l'intermodalité. De la même manière que les façades et vitrines présentées, sans aucune présence humaine, sont totalement neutralisées, rendues à l'état de surfaces et de textures, les mots deviennent des objets juxtaposés. L'objectité du mot dans la série du Bowery est justement comparable à celle des termes utilisés dans *Semiotics of the Kitchen*. L'alphabet sert de point de départ à l'énumération d'objets de cuisine renvoyant à l'aliénation de la femme au foyer. Toute phrase, toute syntaxe, est niée au profit de la liste et de l'énumération comme modèle d'une nouvelle grammaire militante. L'énumération de mots autonomes permet une proximité analogique entre la succession de photographies et la succession de mots. L'usage croissant de la photographie plate, d'une esthétique documentaire, n'est pas séparable de cette non-grammaire, du principe de la liste et de l'énumération. Unités assemblées en rythmes, disposées sur la page non comme des mots mais comme des signes au sens direct, les termes proposés par Martha Rosler ne forment certes pas une partition, mais ils témoignent de l'héritage de ce passage du script à la partition, du mot détenu par la grammaire au mot comme signe, en liberté sur la page. Les mots disposés en liste prennent leur sens dans leur juxtaposition, leur accumulation.

De cet héritage, il nous manque un élément essentiel : l'évolution de la partition musicale elle-même. Si le script du happening a pris la forme d'une partition de la performance, cela n'a pas été sans des mutations importantes de la notation et de la considération des objets musicaux. Tout d'abord, la partition de Steve Paxton formalise une certaine abstraction du mouvement dans l'espace de la performance. Le mouvement perd de sa

518 Catalogue Martha Rosler Nova Scotia...

signification culturelle ou sociale pour devenir un objet, un élément objectif. Il y a là un parallèle important avec la musique, dans laquelle joue une différence analogue entre le bruit et l'objet sonore.

> Au moment où j'écoute, au tourne-disque, un bruit de galop, tout comme l'Indien dans la Pampa, l'objet que je vise, dans le sens très général que nous avons donné au terme, c'est le cheval au galop. C'est par rapport à lui que j'entends le son comme *indice*, autour de cette unité intentionnelle que s'ordonnent mes diverses impressions auditives.
>
> Au moment où j'écoute un discours, je vise des concepts, qui me sont transmis par cet intermédiaire. Par rapport à ces concepts *signifiés*, les sons que j'entends sont des *signifiants*.
>
> Dans ces deux cas, il n'y a pas d'objet sonore : il y a une perception, une expérience auditive, à travers laquelle je vise un autre objet.
>
> Il y a objet sonore lorsque j'ai accompli, à la fois matériellement et spirituellement, une réduction plus rigoureuse encore que la réduction acousmatique : non seulement, je m'en tiens aux renseignements fournis par mon oreille (matériellement, le voile de Pythagore suffirait à m'y obliger) ; mais ces renseignements ne concernent plus que l'évènement sonore lui-même : je n'essaie plus, par son intermédiaire, de me renseigner sur autre chose (l'interlocuteur ou sa pensée). C'est le son même que je vise, lui que j'identifie. [519]

Les mutations du script et de la partition de la performance, de la danse ou du happening, se placent dans la continuité des changements radicaux qui s'opèrent dans les années 1950 et 1960. Le développement des partitions graphiques permet par exemple de traduire les durées non par des symboles traditionnels mais par une répartition de signes dans l'espace de la page. La page devient le modèle de l'espace musical, un territoire qui s'apparente à celui de l'espace dansé où le mouvement est signifié, voire dessiné. Chez Cage, Morton Feldman ou Earle Brown par exemple, les partitions graphiques laissent une grande marge de manœuvre à l'interprète qui est autant responsable de l'œuvre que le compositeur. D'autres types de partitions se développent, comme les partitions verbales, quand « la partition devient un « scénario » que les musiciens mémorisent et prennent comme origine de leurs actions et réactions de groupe [520]». L'abandon de la notation sur portée était déjà suggéré par Edgar Varèse en 1936[521], au vu de l'essor des instruments électriques. Stockhausen décrit bien plus tardivement, en 1973, ce qu'apporte et signifie la partition graphique :

> A notre époque, l'*écriture d'action* s'est finalement développée (on trouve des exemples antérieurs dans les tablatures, les « doigtés ») : au lieu d'une notation qui décrit le son, ce sont des indications qui montrent à l'exécutant *comment* produire le son. Il ne semble désormais plus y avoir grand sens à déterminer le son jusque dans ses dernières particularités physiques, si cela constitue pour l'interprète une exigence excessive ; plus la restitution du texte est imprécise, plus grand est l'écart entre ce texte et ce que l'auditeur entend. La musique n'est finalement plus décrite exclusivement comme un *phénomène sonore*.

519 Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Paris : Seuil, p. 268.

520 Bosseur, *Vocabulaire de la musique contemporaine* p; 103.

521 Varèse cité dans Bosseur, *Vocabulaire*. (“Nouveaux instruments et nouvelle musique” (1936), Ecrits, pp. 92-93.

> Ce développement tend vers une *écriture de projet*, qui transmet à l'interprète, au lieu d'une *prescription*, une *représentation* de la musique. On utiliserait des signes qui ne décrivent pas le phénomène sonore lui-même, mais la *direction* que peut prendre l'exécutant... [522]

Philip Corner, musicien proche du groupe du Judson Dance Theater et ancien élève de John Cage à la New School for Social Research, a par exemple réalisé des partitions faites de motifs aquarellés et de transparents, dans la lignée de partitions de Cage comme celle d'*Aria* (1958). Le même Philip Corner utilisera aussi des formes de partitions verbales, dont l'une a d'ailleurs été publiée dans *0 to 9*. Stockhausen avait déjà utilisé le verbe comme technique de notation en 1968 pour *Aus den sieben Tagen*. Les textes décrivaient alors des formes et des impressions musicales, marquant les mouvements et les silences, et la partition musicale apparaissait alors comme très proche du poème. Pour sa part, Steve Reich a également pu exposer ses partitions à l'été 1972 à la John Weber Gallery. C'est d'ailleurs le même Steve Reich qui développera brièvement l'idée d'un son directionnel en évoquant la propagation du son dans son propre corps, par exemple grâce à une pièce comme *It's gonna rain*. Alex Ross rapporte la réflexion du compositeur :

> Une certaine réalité acoustique veut que, si vous entendez deux sons identiques avec une fraction de seconde de décalage, le second semble être directionnel. J'avais l'impression que le son descendait de mon oreille gauche vers mon épaule gauche, et le long de ma jambe jusqu'au sol.[523]

Par une telle description, spatiale, Reich tend à montrer à quel point le son n'est pas uniquement ressenti, mais visualisé comme un mouvement continu. L'intérêt d'une telle description ne tient pas uniquement à la perception somatique de la musique, de la voix répétant sans cesse « It's gonna rain », il est aussi dans la perception extérieure d'un mouvement visualisé, presque dessiné, qui semble permettre de rapprocher ici danse et musique. La description de la perception du son par le corps relie plus encore la musique et ses partitions de la danse et du texte. Ce sont ces expérimentations sur le dessin, sur la page et sur le verbe comme nouveaux signifiants, comme nouveaux modes de langage, qui permirent une sorte de rassemblement des disciplines autour de la page et de la lecture.

Dans le cadre de la danse, la même dichotomie entre partition graphique et partition verbale permet de libérer les systèmes traditionnels de notation chorégraphique. Yvonne Rainer publie par exemple dans *0 to 9* un texte intitulé *Lecture for a group of expectant people*. Forme de cours ou de conférence, le texte décrit lentement des mouvements à réaliser, après une brève introduction. L'énumération des possibilités de mouvement de la tête, des bras, des jambes, ne constitue certes pas directement une partition ou une chorégraphie, mais la lecture du texte est faite pour guider le mouvement, grâce de nombreuses adresses directes au lecteur. Au cœur du propos se pose la qualité de la description, ici en danse, de la même manière que dans les partitions verbales en musique. La qualité de perception et de choix des termes est censée

522 Karlheinz Stockhausen, "Musique et graphique" (1959), Musique en jeu, n°13, novembre 1973, p.96. Cité dans Bosseur, *Vocabulaire*, pp. 106-107.

523 Alex Ross, *The Rest is Noise*, Actes Sud, Arles, 2010 p. 664.

permettre au lecteur d'immédiatement percevoir le type de mouvement, le type de son, et le sentiment qui doit en dériver. La lecture ne pourrait-elle pas remplacer la réalisation de l'œuvre ? A partir du moment où le verbe transmet la sensation voulue, où le corps, par la lecture, perçoit une sensation identique à celle reçue devant une performance réelle, la partition ne possède-t-elle pas un caractère performatif tout aussi important que la pièce réalisée ? La performance de danse tend à faire ressentir le mouvement au spectateur, comme si le mouvement du danseur nous permettait de nous projeter et de percevoir le mouvement non seulement de l'extérieur mais aussi de l'intérieur, dans toute sa complexité – paradoxalement perçue comme simple et aisée. La lecture permet d'éprouver une sensation analogue. La description du mouvement, bien détaillée, semble directement se propager dans le corps qui se meut tout en restant statique, par une pure invention de l'esprit imaginant.

Yvonne Rainer ou Steve Paxton auront fréquemment recours au verbe, mais l'usage du film et de la photographie viendra également bouleverser les conceptions de la notation. L'intermodalité, ainsi que la traduction du geste au verbe, essentielle dans l'archive comme dans la critique, et le rapport entre la performance et la trace se fait plus subtil dans l'usage de la photographie et du film.

Babette Mangolte, photographe et cinéaste française qui arrive à New York en 1969, va documenter très largement la danse d'Yvonne Rainer et de Trisha Brown principalement, mais aussi le théâtre de Richard Foreman ou les performances de Joan Jonas. La photographie permet, grâce à la planche-contact, une décomposition du mouvement. Elle permet de garder trace des mouvements du corps en perdant cependant le rapport essentiel du corps à l'espace. La bidimensionnalité de l'image photographique peine à traduire cette « kinesphère » pourtant essentielle dans la danse et la sculpture du tout début des années 1970. La photographie peut certes détailler les étapes du mouvement ou saisir l'essence d'un instant, comme lorsque Babette Mangolte saisit la torsion du corps en suspend de Trisha Brown dans *Water Motor*. Le film *Water Motor*, également réalisé par Babette Mangolte, est en deux parties : l'une à vitesse normale et l'autre au ralenti. Les deux véhiculent une perception du mouvement quasi-identique mais l'un des deux – le film au ralenti – s'apparente presque à une forme de partition en transformant le mouvement perceptible et perçu en mouvement lisible.

Cette lisibilité du mouvement est une constante dans le travail de Babette Mangolte qui s'attachera, dans ses films, de danse ou de fiction, à travailler la mise en espace des corps pour dépasser les difficultés posées par le passage du mouvement vivant au film ou à la photographie. Dans un film daté de 1973, la cinéaste filme une chorégraphie de Lucinda Childs, *Calico Mingling*, qui se déroule sur une vaste esplanade géométrique à New York. Pendant dix minutes, les danseurs se déplacent en lignes droites, effectuent des mouvements lents, circulaires, répétés, habitant l'espace dans toutes les directions par l'écho géométrique des gestes et des lieux. La danse ayant pour principe premier de tracer des lignes dans l'espace, Babette Mangolte ne pouvait faire un meilleur usage de la lumière extérieure : en jouant des ombres des danseurs sur l'esplanade, le film met en valeur le dessin dans l'espace. La qualité du film, le noir et blanc, la bidimensionalité renforcent un rapport d'équivalence entre le danseur et son ombre, entre le danseur et sa représentation sur le sol, bidimensionnelle.

La mise à plat du mouvement par l'ombre et la mise en valeur des lignes directrices se fait toujours subtilement dans les films de Mangolte, comme pour que le spectateur comprenne les gestes sans pour autant avoir conscience de la démarche de déconstruction de la danse par le film ou la photographie. Mais si le film – pour les meilleurs films de danse – peut pallier la difficulté de la trace ou de l'archive, il s'apparente parfois à un retour au dessin. Le tracé des ombres et des lumières dans le film *Calico Mingling* est ni plus ni moins un dessin en mouvement. Pourtant, le film permet de transmettre le flux, le flot des gestes et leurs enchaînements, tout comme le faisait le texte, par exemple chez Yvonne Rainer.

En effet, les expérimentations autour de l'œuvre et de la trace en danse, et dans la performance qui suivit, s'intéressent particulièrement au flux des mouvements. Les notations par symboles, par une succession d'éléments et d'unités, répondent difficilement aux exigences contemporaines, et c'est la ligne dessinée, le film ou encore la planche-contact qui peuvent transmettre une image de la danse ou de la performance. Le texte possède également le pouvoir de transmettre ce flux, et Yvonne Rainer en fait un usage exemplaire dans *Lecture for Expectant People*. Nous revenons ici vers la page et l'importance de la littérature au début des années 1970 lorsque danseurs, musiciens ou sculpteurs se passionnent entre autres pour Joyce et Beckett. Ces recherches constituent une des généalogies des pratiques de la page, de l'écrit et de la lecture qui s'épanouirent dans des lieux comme Franklin Furnace par la suite. Les modèles d'écriture qui inspirent sont ceux du flot continu, ceux du flux de conscience et des phrases qui semblent couler sans fin. Faulkner est parfois cité, mais c'est surtout Joyce, sous l'impulsion de John Cage, qui revient comme un leitmotiv inépuisable durant toutes les années 1970. Joyce est doublement fascinant, à un moment où l'on expérimente une nouvelle sémiotique du mouvement et de l'espace et de nouvelles notations ou représentations de la musique et de la danse. *Finnegan's Wake* est un modèle à la fois de l'expérimentation grammaticale et langagière et de l'illusion d'une oralité improvisée. De même, *Watt* de Beckett présente des énumérations de verbes et de propositions, des jeux sur les variations du mouvement autour d'un seul mot, sur les déplacements des personnages, qui s'apparentent à certains scripts de Vito Acconci et de Steve Paxton :

> Here he stood. Here he sat. Here he lay. Here he moved, to and fro, from the door to the window, from the window to the door; from the window to the door, from the door to the window; from the fire to the bed, from the bed to the fire; from the bed to the fire, from the fire to the bed; from the door to the fire, from the fire to the door; from the fire to the door, from the door to the fire; from the window to the bed, from the bed to the window; from the bed to the window, from the window to the bed; […].

L'écriture de Beckett, comme celle de Joyce, prend le mot pour point de départ d'une suite de dérives dans une écriture décentrée, excentrique. Les processus d'élaboration de la phrase font écho aux pratiques musicales ou dansées à la fin des années 1960 et durant les années 1970. L'oralité et le flux de la parole constituent d'ailleurs un modèle sous-jacent. Si le dessin peut rendre compte des déplacements dans l'espace, il transmet plus difficilement les étapes du mouvement. Le film et la photographie proposent des propriétés exactement inverses, et le texte présente un statut intermédiaire, entre la représentation et la description.

L'utilisation du texte sera pourtant refusée par Trisha Brown, mais aussi en grande partie par Joan Jonas. Les scripts de Jonas sont certes écrits, mais ses performances témoignent d'un usage du dessin, des lignes entremêlées qui correspondent à ses gestes et mouvements dansés, dans la veine de Trisha Brown.

Cet ensemble de réflexions sur la trace et sur les techniques de notation ou de représentation de la danse et de la musique, en lien étroit avec la littérature et la poésie, a conduit plusieurs artistes vers un travail autour du mot comme objet indépendant. Dans les scripts, les listes ou les typologies dérivées des formes de partitions de mots, le sens émerge dans la succession des termes, leur agglomération, sans rapport logique du type sujet-verbe-complément. S'instaure alors un rapport saccadé à l'écriture décomposée, où le mot constitue une unité identique au photogramme ou à la photographie de la planche-contact. Le langage est réticulé, et n'observe pas les règles du langage verbal conventionnel nécessitant une combinaison réglée des éléments d'où émerge ensuite le sens. Le verbe devient performatif, comme la photographie semble être le vecteur d'une perception immédiate du mouvement. Les verbes assemblés, combinés, en listes, possèdent la capacité de transmettre immédiatement les sensations du mouvement. Le mot ne décrit pas, il porte directement le sens.

Les variations de l'archive durant les années 1970 conduiront les artistes vers un apparent retour à une dichotomie classique entre texte et image. Nous revenons ici à notre point de départ : l'analyse de l'œuvre de Martha Rosler, *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems.* Cette œuvre porte la trace implicite des expérimentations de la fin des années 1960 sur la trace, la partition et sur la poésie dite concrète, qui permettront le développement de pratiques artistiques nouvelles dans deux directions : la lecture et l'archive, deux des fondements d'un espace comme Franklin Furnace.

Garder trace de l'œuvre, nouer ce que Frédéric Pouillaude appelle « l'objet public », c'est à dire la performance, et « l'objet survivant », c'est à dire sa mémoire écrite, c'est accumuler une variété de documents et d'archives. La photographie donne l'illusion de l'objet public, comme la preuve de la réalisation de l'œuvre, alors que le verbe, le texte, le document écrit, sont les véhicules de la description, voire du potentiel redéploiement de l'œuvre. Pourtant, le rôle de la photographie n'a pas tout de suite été perçu comme fondamental. C'est logiquement lorsque les œuvres se sont faites éphémères que la photographie a pris une place nouvelle. On se souvient par exemple que Vito Acconci, lors de ses premières sorties de la page vers la rue, a d'abord pu concentrer son œuvre sur le récit, mais pour transformer ensuite, *a posteriori*, le contenu de *Following Piece* en ajoutant la photographie comme trace de l'événement – effaçant d'ailleurs le récit qui, lors de la réalisation de la pièce, devait opérer un rôle central. Comment la photographie a-t-elle acquis cette place nouvelle ? Dans quelle mesure les évolutions de la photographie nous permettent-elles de mieux comprendre les mutations du support et de l'interdisciplinarité à la fin des années 1970 et les développements de la photographie post-moderne de la génération *Pictures* ?

La photographie

Dans les grands entretiens publiés dans le magazine *Avalanche* et réalisés par Willougby Sharp et Liza Bear, une question revient très fréquemment, surtout dans les premiers numéros : celle de la photographie. Carl Andre s'y oppose assez farouchement :

> La photographie est un mensonge. Je crains que notre principal rapport à l'art se fasse à travers les magazines, à travers les images et je pense que c'est terrible, c'est anti-artistique parce que l'art est une expérience directe avec quelque chose dans le monde réel et la photographie est juste une rumeur, une sorte de pornographie de l'art.
>
> Penses-tu qu'il n'est pas possible que la photographie puisse être une représentation de l'œuvre d'art fidèle et digne d'intérêt ?
>
> Pas du tout. Là où elles sont utiles, c'est uniquement comme des outils pour la mémoire. Si tu as vu la pièce, tu peux te la remémorer, ou bien, une photographie peut être utilisée dans un certain sens comme de la documentation. Mais je crois juste que les photographies nous trompent quand elles sont utilisées pour transmettre l'impression d'une œuvre que nous n'avons pas vue. [524]

La photographie peut être appréciée comme une forme de recherche préalable, d'élément œuvrant au processus créatif mais la valeur esthétique de documentation ne peut être envisageable quand tout l'intérêt d'une œuvre réside dans l'appréhension de sa tridimensionnalité et dans sa façon d'occuper, voire d'habiter l'espace.

> *Tu n'as pas photographié beaucoup de tes premiers travaux, n'est-ce pas ? Est-ce que ton attitude vis-à-vis de la photographie a désormais changé ?*
>
> La raison à cela est que les premières pièces dans mon studio étaient conçues pour des espaces beaucoup plus grands, et les photographies ne pouvaient saisir l'essence de l'œuvre. Et je n'étais pas très intéressé par la documentation. Les photographies, d'une certaine manière, rendent une œuvre trop facile à appréhender. Mais j'ai toujours pris des photographies de situations en intérieur ou en extérieur comme une forme de recherche.[525]

Pourtant, dès le début des années 1970, la nouvelle génération, celle de Gordon Matta-Clark par exemple, va faire usage de la photographie comme document parfois retravaillé, transformé. La photographie chez Matta-Clark n'entre pas totalement en contradiction avec sa pratique de sculpteur. Les recherches autour de l'*anarchitecture*, et l'exposition qui suivit, sont avant tout basées sur des photographies, des images de la ville révélant plus qu'un regard réel. L'image aurait un certain pouvoir de mise en relation d'objets incongrus dans une bidimensionnalité aplatissant les différences et les ruptures de champ. L'usage de la photographie va

---

524 « The photograph is a lie. I'm afraid we get a great deal of our exposure to art through magazines and through slides and I think this is dreadful, this is anti-art because art is a direct experience with something in the world and photography is just a rumour, a kind of pornography of art.

Do you think that there's no way in which photographs can be an accurate and worthwile representation of a work of art ?

None at all. All they're good for is as an aid to the memory. If you've seen the piece you can be reminded of it, or a photograph can be used in some sense as documentation. But I think photographs just deceive when they are used to convey an impression of the work which a person has not seen ». *Avalanche* n° 1 p. 24

525 « *You didn't photograph a lot of your earlier work, did you. Has your attitude to the photograph now changed ?*

The reason for that is because the early works in my studio were always conceived for much larger spaces, and the photograph couldn't capture the idea of the piece. And I really wasn't interested in documentation. Photographs somehow make a piece too easy to deal with. But I've always taken photographs of indoor and outdoor situations as a form of research ». Barry Le Va interrogé par Willoughby Sharp. *Avalanche Magazine* n°2, p69.

comporter une difficulté majeure : comment poursuivre un travail de documentation photographique en se détachant de l'héritage conceptuel ?

Ed Ruscha voyait dans la photographie un outil, une forme plate, des clichés, des « données techniques ». Pour les artistes des espaces alternatifs, la photographie comptait parmi les outils de reproduction mécanique au même titre que la photocopie ou encore la vidéo. Outil de copie, de reproduction du réel, ils étaient justement utilisés pour leur reproductibilité et leur impersonnalité, souvent en lien avec un texte qui était à la fois objet indépendant et légende de la photographie. C'est cette combinaison du texte et de la photographie, qui correspond à un des fondements de la photographie conceptuelle, qui sera reprise dans les documentations de performance des années 1970. Un artiste et critique comme Victor Burgin tendra à mettre en évidence, sous l'influence de Roland Barthes notamment, le caractère discursif de l'image photographique. Le médium photographique ne peut, selon lui, être considéré comme un médium purement visuel. Or, comme nous avons pu le voir, et comme l'explique également Liz Kotz dans son ouvrage sur l'art conceptuel[526], si la photographie a pu être considérée comme une forme de langage, les mots ont quant à eux été traités à la manière de photographies, d'outils d'enregistrement neutres, notamment par le biais de la liste.

Un moment clé fut le reportage de Dan Graham de 1966 intitulé *Homes for America*, qui prenait l'apparence d'un reportage journalistique classique, usant parfois d'une certaine esthétique de l'architecture développée par Walker Evans. A côté des photographies étaient listés les noms des maisons et des projets de lotissement, des noms de couleur pour les peintures extérieures des pavillons, détaillant ainsi toute une typologie de la banlieue pavillonnaire en construction. Esthétique vernaculaire et parodie du photojournalisme, le travail de Dan Graham n'était pas sans lien avec une certaine culture populaire, nuançant ainsi le pur conceptualisme qui se développera par la suite, par exemple chez Douglas Huebler. L'« esthétique de l'administration »[527], pour reprendre les termes de Benjamin Buchloh, sera une des formes de l'art conceptuel contre lesquelles certains artistes des années 1970 tenteront de renouveler le rapport du texte à l'image. Alors que Rosalind Krauss affirme la nécessité de la présence du texte en rapport avec l'image, notons combien certains artistes vont justement tenter de se libérer du texte par l'image, ou d'établir une relation indépendante entre les deux. Au delà de l'index, la photographie acquiert une matérialité essentielle au début des années 1970. On pense bien évidemment aux « photographies frites » de Matta-Clark, mais aussi à son usage des collages, découpages, assemblages.

L'usage du découpage tend à prolonger l'analogie entre l'objet photographique et l'objet réel. La représentation de la réalité par la photographie est à la fois transformée et renforcée, puisque les verbes « splice » ou « split » s'appliquent à la fois aux architectures découpées et au montage des films ou des photographies. Une photographie de *Splitting* (1973)[528] semble reconstituer les vues assemblées de l'intérieur de la maison. La photographie n'est plus censée être l'exacte reproduction du réel, mais vient suggérer le

526 Liz Kotz, *Words to be looked at, Language in 1960s Art*, Cambridge, The MIT Press, 2007.

527 Livre Buchloh ésthetique de l'administration

découpage et la multitude des points de vue offerte par les coupes opérées dans la réalité, sur le bâtiment. La photographie n'est plus reproduction mais suggestion et évocation de l'expérience. Il y a ici une rupture fondamentale avec les formes de l'esthétique documentaire de la décennie précédente. Si la photographie est certes un outil documentaire, elle possède aussi une matérialité incontournable au début des années 1970. La matérialité de l'objet photographique tient également à l'accumulation ou à l'installation. Les *Walls Papers* de Matta-Clark installés au 112 Greene Street en 1972 sont à la fois représentations d'architectures et d'éléments urbains, mais aussi constructions dans l'espace. L'installation de photographies et la publication de livres constitués majoritairement de photographies sont deux pratiques majeures qui s'épanouissent dans la seconde moitié des années 1970, autour non plus d'une esthétique du document mais d'un nouveau rapport au narratif. Alors que chez Matta-Clark la photographie était matière à sculpter, elle devient chez certains le matériau de la narration, un médium séquentiel idéal pour une narration libre.

En décembre 1977 s'ouvre à Franklin Furnace une installation photographique de Earl Ripling intitulée *He Walked by a Neighborhood He Once Lived in to his typewriter on the ...*[529] . Le titre même laisse entendre la teneur de l'exposition, concentrée sur un art narratif aux résonances intimes et psychologiques. L'installation est présentée dans le communiqué de presse en des termes relativement nouveaux, qui seront amenés à se répandre très largement dans les années suivantes :

> C'est apparu comme une réflexion sur la présentation de l'art narratif ; qui pourrait se faire sur un mur à travers une série de panneaux ou sur des pages comme un « art du livre ».En tant qu'installation, c'est aussi une pièce qui traite de l'espace de la galerie / du musée. C'est fait pour montrer l'espace d'exposition comme un 'service' en le présentant comme un théâtre. Un théâtre à l'envers cependant, en donnant des information au public mais en les faisant participer pour l'avoir. [530]

L'artiste poursuit ensuite en évoquant le livre comme une alternative au musée, une alternative idéale, séquentielle, qui transmettrait les formats de manipulation des images aussi bien que l'interdépendante entre image et texte. Les images accumulées sur les murs sont mises en relation avec une machine à écrire utilisée pendant la durée de l'exposition. Les photographies ne présentent pas réellement un quartier mais plutôt des fragments de l'artiste se concentrant sur sa déambulation. Une autre exposition de 1979, également à Franklin Furnace présentera le même principe de mise en perspective du point de vue photographique lorsque l'artiste prend une photographie de sa propre main tenant une carte ornée de quelques mots avec en arrière plan la rue

528 On pourrait également citer les assemblages réalisés après *Conical Intersect* en 1975 ou, encore après, les cibachromes retravaillés et découpés de *Office Baroque* (1977) et de *Circus* (1978). Les cibachromes ont un statut différent des photographies de documentation en ce qu'ils sont reproductions de l'expérience de la déconstruction dans les deux dimensions.

529 He walked by a neighborhood he once lived in to his typewriter on the... An installed story. Installation de Earl Ripling à Franklin Furnace du 10 au 30 décembre 1977.

530 « [it] came to be as a reflection on presentation of narrative art; should it be on the wall through a series of panels or on pages as « bookart ». As an installation it's also a piece about gallery/museum space. It's meant to show exhibition space as a 'service' by presenting that space as a theater. A theater in reverse though, by giving information to an audience but making them participate to get it ». Earl Ripling, Archives Franklin Furnace.

vue de la fenêtre. Les photographies étaient ensuite disposées sur les fenêtres de Franklin Furnace imbriquant les cadres et les contrastes jouant ainsi du médium photographique lui-même.

L'emploi de la photographie dans un contexte narratif dans la seconde moitié des années 1970 est directement hérité de son usage documentaire dans le cadre de la performance durant les années précédentes. La performance avait engendré une multitude d'expériences autour de la trace, de l'index : la performance était documentée, et les images photographiques accumulées en séquences détaillaient chaque étape de l'évènement. Ce rythme séquentiel et la construction d'un récit par l'image se sont ensuite transformés. L'image n'est plus le résultat de la performance, l'élément secondaire intervenant *a posteriori,* elle est le support à l'émergence d'un nouveau récit, suggéré par l'artiste ou recréé par le spectateur. Ce type de pratique avait certes déjà été révélé, par exemple dans l'exposition de Stephen Shore au 98 Greene Street en 1970, ou dans celle de Bernadette Mayer la même année, reliant un très long poème à environ 1600 photographies. De même, le principe de la narration libre à partir de photographies – réalisées par l'artiste ou trouvées – se remarque déjà dans une pièce comme *Transference Zone* de Vito Acconci. C'est cependant à Duane Michals que revient la primeur d'un usage narratif de la photographie séquencée, dès le milieu des années 1960. Par exemple, *Chance Meeting,* en 1969, propose six photographies représentant deux hommes en costume marchant l'un vers l'autre et provenant de deux directions opposées. Les deux hommes se croisent dans la succession de photographies, puis se retournent l'un après l'autre, vers l'autre. La suite d'images ne montre pas une histoire mais plutôt sa possibilité. L'artiste publiera un livre en 1970 regroupant ces histoires implicites : *Sequences*. L'appareil photographique semble se déplacer comme dans un film, suivant les personnages et restant en plan fixe avant de changer de point de vue. L'ensemble des images s'apparente à des arrêts sur image, et nous ne sommes pas sans penser ici aux travaux plus tardifs de Cindy Sherman. Duane Michals bénéficia d'ailleurs d'une rétrospective de ses dix-huit ans de carrière à la galerie Sidney Janis en 1976, date de l'arrivée à New York de Cindy Sherman. Le catalogue de l'exposition reprend un extrait du livre de Michals intitulé *Real Dreams* :

> Tout est sujet pour la photographie, particulièrement les choses difficiles dans nos vies : l'anxiété, les traumas d'enfance, le désir, les cauchemars. Les choses qui ne peuvent être vues sont les plus significatives. Elles ne peuvent être photographiées, seulement suggérées. [531]

L'on pourrait voir chez Michals un usage détourné de la photographie de performance, mêlé de références à certaines formes du New American Cinema, d'un cinéma à la narration parfois élusive, à la fiction teintée de réalisme. Ce modèle se développera cependant principalement dans la seconde moitié des années 1970 : un emploi plus courant et plus ciblé qui se développe en reprenant à la fois l'héritage de la performance et de l'art conceptuel, tout en modifiant largement la place de la photographie au sein de l'œuvre, lui redonnant une aura jusque là absente[532].

531 « Everything is subject for photography, especially the difficult things in our lives: anxiety, childhood hurts, lust, nightmares. The things that cannot be seen are the most significant. They cannot be photographed, only suggested ». Michals cité dans Corinne Robins, *The Pluralist Era: American Art, 1968-1981*, Harper & Row, 1984, p. 213.

532 Douglas Crimp analyse la nouvelle aura de la photographie dans un article paru dans *October* et intitulé : "The Photographic Activity of Postmodernism", *October,* Vol. 15, Hiver 1980. P. 91 - 101

Prenons par exemple la célèbre réalisation d'Eleanor Antin, *100 Boots* : 51 cartes postales ont été envoyées à des centaines de personnes à travers le monde entre 1971 et 1973, documentant une forme de voyage de ces cent bottes à travers différents lieux et paysages. Eleanor Antin mêle l'iconographie de la carte postale et du récit de voyage. Chaque image est celle d'une étape et d'une action, et l'ensemble permet de reconstituer ce périple incongru de cent bottes de caoutchouc à travers les Etats-Unis. Ni performance ni documentation de performance, le résultat final ne présente pas cette esthétique de l'administration et semble plutôt être précurseur des pratiques de l'image qui abonderont dans la seconde moitié des années 1970. Franklin Furnace exposera en 1979 les 51 cartes postales ainsi que le courrier reçu en retour, documentant cette fois une forme d' « activité », voire de performance mettant autant en valeur l'échange entre l'artiste et ses correspondants que les étapes du voyage et de la narration. Dans les deux cas il s'agit d'un récit en construction.

En effet, l'esthétique de la planche-contact, documentation de la performance et de certaines œuvres de Land art, est celle du processus, du travail en train de se faire. Le processus créatif va lentement se teinter de tonalités littéraires. Nous revenons ici à un point déjà évoqué précédemment : le milieu des années 1970 marque une convergence sans précédent entre différents réseaux, d'artistes, de cinéastes et de poètes, se reflétant dans une convergence des disciplines autour de la page et de la création littéraire. Le modèle de la littérature ne va pas toujours s'observer directement comme par exemple chez Cage qui évoque fréquemment l'influence de *Finnegan's Wake* et de James Joyce dans ses travaux. La part du littéraire se retrouve dans un éloge du narratif et de nouveaux modèles structurels et linguistiques. La photographie banale ou la carte postale ne sont plus uniquement des objets descriptifs, mais deviennent des médiums de la narration. Franklin Furnace et Artists Space ont été les deux espaces où se sont le plus épanouies ces pratiques, également qualifiées de « Story-Art » par la suite, appellation encore une fois peu satisfaisante.

Ainsi, Barbara Kruger commence à exposer à New York à la fin des années 1970, principalement à Artists Space et Franklin Furnace. Le 22 décembre 1977, dans le cadre des séries de lectures d'artistes organisées à Franklin Furnace, Barbara Kruger effectue une « lecture / performance » à partir de ses photographies du banal. Le communiqué de presse détaille le principe de la pièce :

> Le travail de Barbara Kruger traite de la photographie comme d'une « référence envers des suppositions intérieures ». Elle a photographié des bâtiments résidentiels en Californie, en Floride, en Ohio et a écrit des scénarios (« suppositions ») autour des movement intérieurs.
> « Qui s'assied près de la fenêtre
> Qui caresse dans le couloir
> Qui écoute la radio et verse des larmes
> Qui danse avec le miroir
> Qui meurt seul ». [533]

533 Kruger's work deals with the photograph « as reference toward interior guesses ». She has been photographing residential buildings in California, Florida and Ohio, and writing scenarios (“guesses”) as to the interior movement.

La photographie plate ou banale se transforme en matrice d'un théâtre de conjectures et de scénarios, elle devient le constituant *a priori* de l'œuvre ou de la performance[534]. C'est cette nouvelle conception de l'image photographique qui constituera en partie le socle de la génération mise au jour par Douglas Crimp et Helene Winer dans l'exposition *Pictures.* Or, avant même l'exposition *Pictures* en 1977, et dans les années qui suivirent, la photographie était bien souvent, comme chez Kruger, mise en regard de la lecture. Il n'est pas étonnant que dans la nouvelle relation entre texte et image la lecture ait pris une importance capitale. Le rapport de l'image au texte issu de l'art conceptuel est un rapport de signifiants, voire d'objets. Nous avons évoqué l'objectité du mot dans la liste en écho à l'objectité de l'image photographique comme deux systèmes linguistiques analogues. Cette fois, le texte est surtout la source du récit, voire de la fiction. Autobiographie ou fiction complète, peu importe la part de réel, le texte invente une histoire, et la lecture participe de ce nouveau rôle du texte dans la performance et dans la relation à l'image. Le texte est ainsi entendu, écouté et non plus vu. Cette nuance change radicalement la relation du texte à l'image.

Dans une performance déjà évoquée, *The colonial Household*, John Andrews utilise récit et photographies – diapositives projetées – pour créer une performance qui est à la fois théâtre d'images et narration. Si la fiction tient une bonne place dans cet essor des récits et performances narratives, l'autobiographie et les « mythologies individuelles » occupent la part la plus importante. Citons par exemple Carolee Schneemann, dont la performance / lecture présentée en novembre 1976 à Franklin Furnace semble déplacer ses préoccupations constantes d'un médium à un autre, du film au support papier, écrit.

> Carolee Schneemann a enregistré ses observations et celles de ses amis à un moment de sa vie quand ses relations étaient fluctuantes. Pour étudier les contradictions et les significations sédimentées dans ces notes, elle a développé un travail qui enregistrait le processus en imprimant un texte sur des cartes de trois couleurs différentes : les cartes roses contenaient les commentaires des amis, les jaunes sont des extraits de son journal intimes ainsi que des éléments de ses rêves, et les bleues étaient pour les commentaires du compagnon qui s'en allait, celui qui arrivait ou Schneemann elle-même. Ces cartes, avec des diapositives et du texte sont devenues les éléments formant la base de sa performance. [535]

"who sits by the window
who caresses in the hall
who listens to the radio and weeps
who dances with the mirror
who dies alone". Archives Franklin Furnace

534 Cette situation de la photographie comme constituant *a priori* de l'œuvre ne va d'ailleurs pas durer longtemps, et peut nous apparaître comme une phase de transition avant l'usage récurrent des photographies "attestant" d'une véracité fictive du récit. Les développements des liens entre texte et image dans le récit biographique et fragmentaires, chez Sophie Calle par exemple, montrent un usage encore très légèrement différent de la photographie, issu de ces mutations successives apparues dans les années 1970 et prenant pour point de départ à la fois l'art de la performance et l'art conceptuel.

535 « Schneemann recorded her observations and those of her friends during a moment in her life when relationships were in flux. To examine the layered contradictions and meaning in these notes, she developed a work that charted the process by printing text on three different colored cards: pink cards contain comments by friends; yellow are diary extracts and elements of her dreams, and blue contain comments by the partner who was leaving, the one who was arriving and Schneemann herself. These cards, along with slides of photographs and text became the basis of her performance ». Même si l'influence ne peut être confirmée, on pourrait voir ici une reprise directe de la structure du roman féministe de Doris Lessing *The Golden Notebook*. La portée

C'est à nouveau le processus qui est au centre de la lecture. Le processus de réminiscence, celui de l'écriture, et celui de la narration. Est-ce une performance ? Cela relève-t-il du « story-art » ? Comment désigner de telles pratiques ? L'apparition des termes « mythologies individuelles » lors de la Documenta de 1972 annonce les pratiques développées dans la suite des années 1970, principalement à Franklin Furnace pour le contexte qui nous intéresse. Or, cette variation du biographique se dessine nettement à travers la série de lectures organisée par Martha Wilson. La lecture est le vecteur de la transmission, au delà de la « photobiographie [536]» souvent considérée comme seul médium de l'art narratif.

3) La lecture et le livre d'artiste

Le 11 juin 1976, Martine Aballéa s'installe pour une soirée de lecture à Franklin Furnace. Elle lira ses rêves : *Dream readings*. Alice Aycock réalisera également une performance similaire le 8 février 1977. Elle y racontera ses rêves tout en présentant une série d'images de ses œuvres se faisant l'écho des rêves en question. Notons ici la part primordiale du narratif qui s'inscrit *a posteriori* dans des œuvres qui s'en étaient parfois détachées. Les préoccupations croissantes pour la lecture, l'écriture, le roman et la littérature font partie d'un mouvement plus général qui se développe à partir des années 1974-1976, renouant avec le narratif. On pourrait encore citer les lectures de Jennifer Bartlett l'année suivante, le 15 février 1977. L'omniprésence du rêve dans cette première année de performances et d'expositions à Franklin Furnace révèle là encore un mouvement plus global mettant le psychologique au cœur de nombreuses pratiques. Rosalind Krauss voyait dans la vidéo un catalyseur du glissement de médium, de l'image vers la psyché. La psychologie occupe une place croissante dans les préoccupations des artistes, et ces lectures n'en révèlent qu'un des aspects. Le développement du narratif et du psychologique sont des phénomènes qui ne se recoupent certes pas entièrement mais qu'il est cependant impossible de dissocier. De même, comme le rappelle Douglas Crimp dans son essai introductif au catalogue *Pictures* en 1977, les rêves, tels que décrits par Freud, sont avant tout des représentations visuelles, sans mots. L'intérêt pour le rêve est non seulement lié aux développements de la psychanalyse, mais surtout aux réflexions autour de l'intermodalité dans les arts.

La lecture occupe une place fondamentale dans ce nouvel espace alternatif, et dispose d'un statut à part entière. C'est surtout la reconnaissance de la forme elle-même qui différencie cette pratique à Franklin Furnace de la pratique de la lecture dans les premiers espaces alternatifs. La lecture de poèmes et de textes était déjà un des fondements à la création de 98 Greene Street par Holly Solomon. Les lectures dans les lofts étaient nombreuses, mais l'ouverture de Franklin Furnace consacre en quelque sorte la lecture comme un genre en soi,

féministe du livre a très certainement été un point d'attache pour Schneemann, qui, en reprenant une structure similaire (un même récit découpé en plusieurs supports, selon les points de vue représentés par des couleurs), en a dégagé le caractère performatif, voir théâtral. Encore une fois, les influences littéraires qui s'observent chez les artistes de la performance s'appliquent bien souvent à des modèles structurels ou syntaxiques. La déconstruction du récit et des points de vue de la narration dans le Nouveau Roman a été une source essentielle, trop souvent négligée, de l'évolution de la performance aux Etats-Unis.

536 Le terme a été inventé par Gilles Mora, directeur des *Cahiers de la Photographie*

une branche de la performance qui mérite de développer son identité propre. Les variations autour de la lecture sont nombreuses. On retrouve par exemple Martine Aballéa, cette fois en compagnie de Jacki Apple le 25 janvier 1977, toujours à Franklin Furnace : chacune lit son texte, l'une après l'autre. Installées en hauteur dans la pièce, les deux artistes semblent se répondre dans le vide alors que certaines parties de leurs textes se font écho. Un homme s'ajoute à la performance en tapant à la machine à écrire au début et à la fin de la pièce. La lecture n'est plus uniquement l'objet de la performance, son socle, elle en devient le sujet, mis en regard de l'écriture. Il s'agit certes d'une vision relativement littérale de la mise en scène de la lecture et de l'écriture.

Quelques jours après cette lecture conjointe, le 29 janvier 1977, *Tracings* est installé dans les locaux de Franklin Furnace. Il s'agit d'un roman, écrit à quatre mains, par les deux femmes, entre Paris et New York. Sans savoir ce que l'autre écrivait, chacune s'envoyait ensuite un chapitre par la poste et le tout fut exposé à la lecture en quatre parties, quatre manuscrits disposés sur des tables. Tréteaux et tabourets hauts faisaient le reste de l'installation. Une chronologie pertinente se dégage ici dans l'évolution de la présence de Martine Aballéa pendant cette première année d'existence de Franklin Furnace : depuis la lecture seule, de ses rêves (donc de ses influences, d'une forme de terreau à son écriture), jusqu'à la forme finale, le roman – l'objet roman –, en passant par la lecture conjointe. Le processus de création est ainsi développé au fil de plusieurs performances et installations qui sont une mise en scène directe du processus littéraire, de l'idée à l'objet. Franklin Furnace sera un précurseur dans le développement de modalités d'exposition particulières pour les livres et les objets de l'écrit.

Car, si la lecture[537] est avant tout performance, et présentée comme telle dans les documents d'archive, l'exposition des livres relève d'une toute autre expérience esthétique : la lecture privée, par le visiteur, par chacun, peut-elle intervenir dans le cadre d'un tel espace ? Il y a certes une nouvel fois transfert de la performance de l'artiste au visiteur, mais il y a surtout déplacement d'une expérience esthétique commune : la lecture individuelle, dans un cadre qui ne lui est pas familier. La multiplication des livres d'artistes, des journaux et magazines d'artistes, et plus généralement de l'écriture et de la lecture comme formes alternatives, se double d'un nouveau rapport au médium livre considéré comme support et comme objet, objet exposable et exposé. L'objectité du mot que nous évoquions précédemment dépasse les considérations syntaxiques et sémantiques. Le mot, la phrase, le texte, le livre, sont des objets visuels. En effet, toute lecture dans un espace d'exposition, même comme Franklin Furnace, relativement informel, entraîne une prise de conscience de la dimension plastique de l'objet écrit. Comment exposer le texte ? Comment exposer et diffuser le livre d'artiste ? Dans une relation étroite entre l'écrit, la performance, le film et la vidéo, Martha Wilson va guider Franklin Furnace vers une conception originale de l'exposition et de la conservation. Son obsession pour la trace et l'archive, l'index et l'intermodalité, impulseront un certain renouveau dans l'alternative new-yorkaise.

537 Une lecture de Les Levine vient justement discuter la question même de la lecture, en novembre 1976 : "in this performance, Les Levine reads a piece of text from the *Bear News Project* and also a memo he gets from a curator. He then reads a witty conversation between him and poet Joseph Ceravolo about poetry, language and how they are different from the visual arts. After discussing with the audience about his problem with the idea of 'reading', he reads an edited transcription of an recorded interview in 1969 with Lita Hornick, publisher of the *Kulchur Magazine* (the then Kulchur Foundation)." FF archives.

Le livre d'artiste sera sans doute, dans un premier temps, l'objet de collection principal à Franklin Furnace. Tout livre dépassant les normes classiques de l'édition, réalisé par un artiste, connu ou méconnu, et s'éloignant parfois même d'une définition large du livre, est collecté, classé, archivé. Dès les premières années, Martha Wilson tient à l'agencement précis de la collection. Les archives sont tenues avec une relative rigueur qui permet de conserver toute documentation sur chaque exposition. La trace, l'index, ont motivé la démarche de Martha Wilson, en cela particulièrement influencée par certaines pratiques de l'art conceptuel. En collectant et en archivant, Martha Wilson ne propose pas directement un nouvel espace alternatif, elle tend à construire un cadre idéal pour la multiplication d'espaces alternatifs sans cesse renouvelés, sur la page, dans la presse, entre archive et performance. Si l'espace réel de Franklin Furnace a été ouvert pour une durée relativement courte, l'institution a pu continuer à soutenir des pratiques, de l'écrit ou de la performance, en gardant trace, en opérant une base de données, en affirmant une nécessaire pérennité des arts éphémères ou multiples. Martha Wilson a paradoxalement contribué au développement de cette nouvelle aura de la photographie évoquée par Douglas Crimp. Cette nouvelle aura ne s'arrête d'ailleurs pas à la photographie. Le document de performance, ou la trace, prennent une valeur qui ne sera certes jamais réellement celle de l'œuvre – la plupart des artistes de la performance des années 1970 tiennent à la distinction entre œuvre et document – mais qui témoignera d'une croissance du pouvoir auratique d'objets et de supports jusque là considérés comme secondaires. Il serait désormais erroné de percevoir la performance comme l'élément primaire de l'œuvre et sa documentation comme secondaire. La documentation est l'œuvre alternative.

Au milieu des années 1970, les livres de Richard Nonas viennent éclairer sa pratique de sculpteur tout en prolongeant ses travaux d'ethnologue et de chercheur des années précédentes. Le livre est bref, comme un carnet, typographié ou manuscrit, aux textes parfois encadrés d'une ligne hésitante, réalisée à main levée. Les images sont rares et le récit, qu'il soit de voyage, de recherche ou de création, prime sur l'illustration : le livre est à la fois un objet d'art et une source d'information sur la sculpture de l'artiste, ses techniques, ses influences et ses modèles. S'agit-il de livres d'artistes ? Les livres de Nonas furent considérés comme tels et exposés alors que le livre d'artiste est une production qui s'épanouit très largement dans les années 1970, poursuivant ainsi les nombreuses expérimentations des années 1960. Lorsque Franklin Furnace ouvre ses portes, Martha Wilson n'est pas la première à consacrer un espace entier au livre d'artiste, à créer une librairie d'un nouveau genre. DeAppel en Holland, Other Books and So, Artwords, et BookWorks à Londres montés précédemment, avaient déjà consacré le rôle du livre dans le champ des Beaux-Arts. Martha Wilson tend à faire remonter l'origine du livre d'artiste aux Futuristes, Clive Phillpot s'oppose fermement à cette généalogie quand, selon lui, les Futuristes n'avaient pas envisagé la forme livre comme un espace de l'art, mais en avaient conservé les caractéristiques traditionnelles, de mise en page, de structure tout en renouvelant la typographie.

> Selon moi, les Futuristes n'avaient pas une conception de l'art qui dépendait de la forme du livre ; ils ont plutôt créer des livres et des magazines conventionnels qui dans quelques cas utilisaient une typographie inventive. Ces publications étaient plus des objets de design que des œuvres d'art. J'estime que la rupture radicale dans la nature

> des publications d'artistes n'est pas apparue au début du siècle mais plutôt autour de 1960, quand le livre commun, le livre de poche, est devenu un support non plus uniquement pour le design, pour des textes ou de la documentation mais pour l'art.[538]

Clive Phillpot défend le rôle primordial d'Ed Ruscha qui serait en grande partie l'initiateur du mouvement de nombreux artistes vers le livre. Cette position est d'ailleurs très largement partagée dans les années 1970 et Willoughby Sharp, dans un long entretien avec Ed Ruscha, revient justement sur le rôle de l'artiste dans l'essor de la page comme espace alternatif. Ruscha parle d'une forme de « voyage » de l'art vers d'autres champs : ceux de la poésie ou de la littérature. Le livre peut être le lieu de l'exposition monographique sans pour autant dépendre du système des galeries pour sa mise en valeur et sa diffusion. Si Ruscha ne revendique pas vraiment ce premier usage détourné du livre, il ne recherche pas non plus à sortir de la galerie. Leo Castelli expose *Colored People* ou *Twenty Six Gazoline Stations* et, selon lui, le livre reste attaché à un lieu : l'étagère de livres qui peut être présente dans une galerie ou ailleurs. Willoughby Sharp tentera cependant de lui faire reconnaître le caractère révolutionnaire du phénomène, puisqu'un simple livre, très peu cher, pourrait permettre une diffusion de l'art telle qu'elle a longtemps été rêvée par les avant-gardes du début du siècle. Le support imprimé possédait déjà une place fondamentale chez les Futuristes, les Dadaïstes et bien entendu chez les Surréalistes, dans un rapport toujours étroit à l'image, au théâtre et à la musique. De plus, le livre possède – par son format et sa diffusion – des résonances sociales qui n'ont pas été sans lien avec le mouvement général des années 1970. Alan Moore, chroniqueur de la scène de Downtown décrit le nouvel engouement pour le livre d'artiste :

> Depuis la Renaissance, le livre a été l'outil de communication portatif traditionnel. Il peut être beau, impressionnant et précieux, mais la nouvelle vague de livres d'artistes a principalement cherché à diffuser plutôt qu'à valoriser une donnée artistique. L'intérêt pour ce genre de livre est un intérêt pour le caractère social et communicatif de l'art.[539]

Cette approche du livre d'artiste vient alors justifier les liens mis au jour par Martha Wilson à Franklin Furnace entre le livre et la performance. Le livre est en effet considéré non uniquement dans sa valeur formelle quand la lecture occupe une place essentielle à Franklin Furnace. Du livre objet au livre lu, quels sont les nouveaux formats du livre tels qu'envisagés à Franklin Furnace ? Quelles évolutions constate-t-on entre les premiers livres d'Ed Ruscha en 1962 et ceux présentés par Martine Aballéa en 1976 et après ?

---

538 « To me the Futurists had no conception of art dependent upon the form of the book; rather they created conventional books and magazines that in a few cases employed inventive typography. These publications were more design works than artworks. I held that the radical break in nature of artist publications did not happen at the beginning of the century but rather around 1960, when the common or garden paperback book became a structure not just for design, texts, or documentation but for art ». Clive Phillpot, « Convergence, The Furnace and MoMA », *The Drama Review* 49, 1 (T185), Printemps 2005. p. 96.

539 « Since the Renaissance, the book has been the traditional portable communications device. It can be a lovely, impressive and precious object, but the new wave of artist books sought mainly to distribute rather than to valorize artistic information. Concern for this kind of book is concern with the communicative and social being of art ». Alan Moore, « Being There, The TriBeCa neighborhood of Franklin Furnace », *The Drama Review* 49, 1, (T185), Printemps 2005. p. 64.

Dick Higgins définit le livre d'artiste comme « un livre réalisé pour lui-même et non pour l'information qu'il contient »[540]. Certes très contestable, cette première définition défend ce que sera en grande partie le livre d'artiste pendant les décennies 1969 et 1970 : un livre objet caractérisé par ses traits matériels, culturels et symboliques.

> Son design et son format reflètent son contenu, ils se fondent, s'entremêlent. Cela peut-être n'importe quel art : un livre d'artiste peut être de la musique, de la photographie, de l'art graphique, de la littérature intermodale. [541]

Le livre expérimenté comme objet n'est plus le seul apanage des poètes : il fait converger les arts autour d'un même format, comme le faisait la performance au même moment. Higgins poursuit d'ailleurs en développant l'idée que le livre d'artiste n'est pas une forme nouvelle en elle-même puisque dès le XVII[e] siècle, et surtout au XIX[e] siècle, les formats du livre se renouvellent pour jouer autour du médium dans des expériences mêlant littérature et Beaux-Arts. Les années 1960 et 1970 marquent cependant la croissance d'un public[542] réceptif à ces nouvelles formes grâce, en grande partie, au contexte politique et social. Dans le champ esthétique, la valorisation de l'expérience face à l'œuvre d'art, dans le langage minimal, puis la sculpture post-minimale et la performance, ont ouvert la voie pour une entrée du livre dans le champ des Beaux-Arts. Le livre n'est-il pas le médium par excellence de l'expérience intime et personnelle ?

Dick Higgins voit dans cette attention à l'expérience une difficulté critique majeure :

> Une des difficultés majeures en lien avec les livres d'artistes est peut-être de trouver le langage approprié pour en parler. […] Mais le langage de la critique normative n'est pas dirigé vers la discussion d'une expérience, ce qui au cœur de la plupart des livres d'artistes.[543]

L'expérience du livre est séquentielle : c'est une suite de séquences spatiales et temporelles. Aucun contexte n'est d'ailleurs nécessaire à la perception de l'objet, à son appréhension en plusieurs étapes, et cette autonomie du livre, qui correspond à la fusion entre le lieu d'exposition et l'œuvre exposée, concorde avec un des buts premiers de l'alternative envisagée à la fin des années 1960. Pourtant, comme le reconnaît Lucy Lippard, le livre d'artiste des années 1960 atteste d'une confusion regrettable entre les caractéristiques du médium et son contenu :

---

540 « a book done for its own sake and not for the information it contains » Dick Higgins, Préface, *Artists' Books, A Critical Anthology and Source Book*, edited by Joan Lyons, Gibbs Smith, 1987.

541 Dick Higgins, Préface, *Artists' Books, A Critical Anthology and Source Book*, edited by Joan Lyons, Gibbs Smith, 1987.

542 « Its design and format reflect its content, they intermerge, interpenetrate. It might be any art : an artist's book could be music, photography, graphics, intermedial literature ». Dick Higgins, Préface, p. 12.

543 Perhaps the hardest thing to do in connection with the artists' book is to find the right language for discussing it. […] But the language of normative criticism is not geared toward the discussion of an experience, which is the main focus of most artists' books. Dick Higgins, op. cit.

> Une des erreurs de base faites par les premiers défenseurs de la position « démocratique » de l'art conceptuel (moi y compris) a été de confondre les caractéristiques du médium (peu cher, portatif, accessible) avec ceux du contenu (furieusement auto-complaisant ou bien si highly socialized qu'ils n'attirent qu'une élite). [544]

Lippard poursuit en évoquant les changements de perception du livre d'artiste dans les années 1970, lorsque sa portée politique se trouve examinée avec plus d'acuité et de perspicacité. Elle reprend cette problématique dans un autre article intitulé « Conspicuous Consumption : New Artists' Books », publié en 1983. Là encore, un autre paradoxe voit le jour : la volonté de démocratisation de l'œuvre d'art présente dans l'essor du livre d'artiste se heurte à un problème déjà évoqué dans le numéro 13 de *Art-Rite* en 1977 :

> La réalité veut qu'en entrant en compétition avec une culture de masse on s'en rapproche dangereusement au point de presque l'imiter, et cela peut mener un artiste à sacrifier précisément ce qui l'avait poussé à choisir l'art en premier lieu. [545]

Plusieurs modèles ont en effet pu servir de points de départ pour une variété de livres d'artistes. Les liens entre texte et image dans la publicité ou dans la presse populaire ont pu être adoptés comme modèles visuels. Le rapport texte-image a d'abord été l'axe central de la réflexion sur le livre d'artiste. Notons cependant qu'il est alors fait une distinction, parfois assez floue, entre les « artists' books » et la tradition du « livre d'artiste », en français dans le texte. Le livre d'artiste serait un travail émanant d'un artiste ou d'une collaboration, par exemple entre un peintre et un poète, pour créer des échos entre texte et image, une interaction susceptible d'enrichir l'un et l'autre médium. Par contre, le livre d'artiste en version anglaise, serait à considérer comme un tout où textes et images seraient indifférenciés dans un même message, une même esthétique *intermedia*. L'objet global serait ainsi plus important que l'ensemble des parties qui le constituent[546].

Dans le second cas la page est chahutée, tout comme la reliure, la couverture, les plis, les découpes et tout ce qui constitue la matérialité du livre. La lecture peut en être perturbée, fragmentée, disloquée. La lecture du livre peut être purement visuelle, quand le livre est soudain vidé du langage verbal sans pour autant perdre sa nature propre. Parfois très simplement la double page est utilisée comme une page et son miroir, par exemple dans un livre de George Griffin intitulé *5 Windows* et daté de 1976[547]. Sur un format rectangulaire et

---

544 « One of the basic mistakes made by early proponents of conceptual art's « democratic » stance (myself included) was a confusion of the characteristics of the medium (cheap, portable, accessible) with those of the actual contents (all too often wildly self indulgent or so highly socialized that they appeal only to an elite audience) ». Lucy Lippard, « The Artists' Books goes public », *Artists' Books, A Critical Anthology and Source Book*, edited by Joan Lyons, Gibbs Smith, 1987 PAGE

545 « The reality is that competing with mass culture comes dangerously close to imitating it, and can lead an artist to sacrifice precisely what made him or he choose art in the first place ». Lucy Lippard, « Conspicuous Consumption : New Artists' Books », *Artists' Books, A Critical Anthology and Source Book*, edited by Joan Lyons, Gibbs Smith, 1987

546 Pour cette dichotomie à valeur variable, voir le livre : Renée Riese Hubert et Judd D. Hubert, *The Cutting Edge of Reading: Artists' Books*, New York: Granary Books, 1999.

547 Exposition à Franklin Furnace en mars 1977, Archives Franklin Furnace.

vertical, l'artiste dessine cinq « fenêtres », cinq cadres dans lesquels sont dessinés des motifs géométriques ou des formes de taches qui semblent ensuite reportées – imprimées – sur la page en regard. Les dessins portent ainsi dans leur nature le mouvement même de la page s'ouvrant et se fermant, faisant fusionner l'un et l'autre côté quand l'encre n'est pas sèche. Ensuite, on trouve dans la collection de Franklin Furnace un livre de collection de diagrammes rassemblés par Jenny Holzer en 1972 : *A Collection of Diagrams from Many Sources*. D'autres vont jouer de la visibilité du texte, comme par exemple Mirtha Dermisache dans *Diario No 1 Ano 1, 1972*. Le livre revêt l'apparence d'un journal dont les lettres auraient disparues, ce qui ne se voit pas au premier abord. Le texte n'est qu'illusion, dénonçant alors la censure de la dictature argentine à l'époque. La grande majorité des livres reste très largement dépendante du modèle développé par Ed Ruscha et les artistes conceptuels des années 1960. Le livre d'artiste sortira de l'art conceptuel principalement par la lecture, et si ce support a été pendant longtemps perçu comme une nouvelle alternative possible aux rouages du marché de l'art et au modèle des musées, les affirmations de Lucy Lippard dévoilant ses désillusions quant au livre d'artiste se sont confirmées dans les années suivantes. Le livre d'artiste, par son format et ses potentialités, pouvait tout autant être un vecteur de démocratisation de l'art qu'un nouveau support du « mainstream ». Les qualités de la page comme espace alternatif seront certainement plus évidentes dans la presse, qu'il s'agisse de la presse locale, de la presse d'artiste ou de la presse alternative. La tradition de la presse littéraire et alternative Downtown Manhattan assurait une source aux générations de la fin des années 1960 et 1970 avant l'explosion de la décennie 1980.

4) La presse : une autre alternative ?

En 1968, Willoughby Sharp et Liza Bear décident de créer un magazine qui serait une alternative à la critique établie en développant les entretiens et en diffusant images, textes et documents d'artistes. C'est la même année que Willoughby Sharp monte l'exposition Earth Art à Cornell, et entame une réflexion autour des développements entre Land art et pratiques de l'écrit. La genèse du magazine *Avalanche* démarre en effet à un moment où les artistes du Land art mènent un travail reliant souvent la carte, le dessin, le mot et l'écrit à leurs réalisations grandeur nature. Un dessin de Robert Smithson résume cette convergence en accumulant une liste de termes tels que « terminology », « thesaurus », « grammar », « phraseology », « speech », « belles-lettres », « dialect », etc., dans une pile de mots dont le sommet s'orne du mot « language ». *A Heap of Language* (1966) est une colline de mots, un *earthwork* en miniature, sur la page. Ainsi, la page ou la feuille de papier ne sont pas uniquement le support traditionnel du document, ils sont aussi l'espace des métaphores et des analogies entre matériaux. Craig Owens ira jusqu'à parler d'allégorie, selon lui à la source du post-modernisme. L'espace physique et l'espace plat et cadré de la page sont mis en parallèle comme deux éléments complémentaires qu'*Avalanche* va tenter de mettre en valeur à travers ses deux formules, comme magazine, puis comme journal. La version journal apparaîtra d'ailleurs à un autre moment clé, quand les deux éditeurs organiseront en 1974 un cycle important de vidéo-performances au 112 Greene Street.

De même, en janvier 1969 s'ouvre à New York une exposition organisée par Seth Siegelaub qui fera date dans la chronologie de l'art conceptuel, et qui marquera les esprits enclins à la dématérialisation de l'objet d'art. Les œuvres y ont une importance secondaire par rapport au véritable lieu de l'exposition : le catalogue. Douglas Huebler déclare ainsi à l'occasion de l'exposition :

> Le monde est plein d'objets plus ou moins intéressants ; je ne souhaite pas en ajouter d'autres.
> Je préfère simplement constater l'existence des choses en termes de temps et / ou de lieu.
> Plus spécifiquement, mon travail est concerné par les choses dont les interrelations sont au-delà de l'expérience perceptive directe.
> Parce que l'œuvre est au-delà de l'expérience perceptive directe, la conscience de l'œuvre dépend du système de documentation.
> Cette documentation prend la forme de photographies, cartes, dessins, et de langage descriptif. [548]

Espace d'information, le catalogue deviendrait donc un lieu d'exposition, ou une alternative à l'exposition. Le « déni d'exposition » affirmé par certains artistes de l'art conceptuel sera l'une des origines des créations de Willoughby Sharp, qui voit dans le magazine un format idéal pour le renouvellement de la critique et des modèles de documentation et d'exposition des œuvres. La naissance du magazine *Avalanche* ne peut donc apparaître comme une rupture, mais plutôt comme le prolongement de l'idée dominante de l'inexistence d'un art sans langage.

Dans les premiers numéros du magazine *Avalanche* seront publiés de nombreux scripts et descriptions, accompagnés de portfolios, et dont le statut est souvent particulier. A la fois documentation et langage élaboré *a posteriori*, ces textes complétés par les images d'une performance ou d'une construction, d'une situation en extérieur, permettent la diffusion de la pièce et tentent également de transmettre par la combinaison du langage verbal et du langage visuel, une certaine expérience de l'œuvre, une expérience de son processus d'élaboration. L'abondance de portfolios, de séries photographiques, est remarquable. S'intercalent aussi de longs entretiens approfondissant la portée théorique du document accumulé.

A l'automne 1971, c'est une série de photographies par Carol Goodden des expériences de Matta-Clark dans une décharge de voiture – *Jacks* – qui couvre plusieurs pages sous la forme de planches-contact laissant voir les bords de la pellicule, certaines images étant coupées, d'autres se chevauchant. L'esthétique même de la planche-contact est retouchée, retravaillée, pour donner l'illusion du film photographique tout entier déployé sur la page. La succession et la multitude de clichés permettent une meilleure appréhension du processus, du travail de l'artiste, tout en montrant dans ce cas-ci une texture étonnante de lignes, de dégradés de gris, de noirs et de blancs, de matériaux composites qui empêchent au premier abord une saisie immédiate de l'objet. A l'accumulation des carcasses de voitures et des matériaux dans la réalité correspond une accumulation d'images, de points de vue et de signes qui tentent de transmettre une expérience analogue. Le document est

548 Cité dans Jean-Marc Poinsot, *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Genève, Mamco – Les Presses du Réel, 2008. p111.

publié sans neutralité, et semble bénéficier d'un choix assimilable à un choix curatorial, à un format d'exposition réfléchi. Le document s'adapte ainsi au cadre et au format du magazine. Juxtaposition et accumulation de photographies dans un même espace restreint, mis en regard de quelques phrases ou d'une colonne de mots : la mise en page des textes et des images relève aussi de la mise en valeur du processus. Les entretiens particulièrement développés présentent eux-mêmes une réflexion, une forme critique en cours d'élaboration, auprès de laquelle sont positionnées des photographies par étapes, comme autant de fragments, offrant un processus similaire. Le format même du magazine, qui ne peut se saisir en une seule fois, qui se feuillette et se découvre page par page, est à l'image de cette mise en page fragmentée et découpée.

Bien d'autres réalisations, activités, performances et installations se retrouveront détaillées, décrites, documentées, dans les pages du magazine *Avalanche*, comme pour donner à voir ce qui a eu lieu et qui n'a pu être accessible au plus grand nombre, ou parfois comme pour mettre en cause l'importance de la réalisation des œuvres dans la réalité. La page fait trace et l'œuvre y reste. Bruce McLean liste ainsi 1000 pièces potentiellement réalisables dans le numéro de l'hiver 1971 : *King for a day and 999 other pieces / works / things, etc.* La liste comprend à la fois des titres d'actions possibles, comme «280. Serious art piece (for serious people piece) », et des suites de noms, de mots, d'objets ou d'éléments de décor définissant une œuvre : « 364. Table (work) », « Remote control parrot piece », etc. La liste et la planche-contact[549] sont ainsi les deux éléments majeurs d'une même esthétique de l'archive et du document qui animera les pages du magazine *Avalanche*.

L'influence de l'art conceptuel dans les premières années d'*Avalanche* est évidente, et Willoughby Sharp restera longtemps attaché aux apports de l'art conceptuel, dans la lignée des magazines et d'une presse d'artiste des années 1960. Si les pages du magazine *Avalanche* ont certes pu plaider pour une forme de dématérialisation de l'objet d'art, l'équilibre entre le texte, les images et la part visuelle du texte pourraient remettre en question cette affirmation. L'exposition d'une liste de mots, d'objets, d'activités, sur plusieurs pages du magazine n'est rien d'autre qu'une forme de matérialisation de la liste, possédant une certaine épaisseur, une matérialité qui n'est pas négligeable. Les pièces et actions éphémères, qui sont, elles, immatérielles, prennent forme dans le langage repris sur la page, dans la presse. La presse désignerait-elle l'échec de toute dématérialisation de l'œuvre ? Dans une certaine mesure, la version journal du magazine *Avalanche* va poursuivre ce paradoxe de la dématérialisation avec l'art vidéo. Des photogrammes de vidéos seront reproduits par séries dans les pages du nouveau journal, qui offriront à nouveau des descriptions, des scripts et des listes d'activités. Pourtant, le transfert entre la vidéo et la surface du papier se fait avec beaucoup moins d'évidence. Il n'y avait aucune opposition technique fondamentale, bien au contraire, entre la photographie documentant une performance ou un événement, et sa publication dans un magazine. Le photogramme dénature au contraire

549 On pense également, parmi bien d'autres, aux photographies d'Alice Aycock *Four 36-38 exposures*, clichés de nuages dans un ciel nu ou présentant quelques immeubles. L'artiste, qui avait exposé les processus de l'air sur la matière au 112 Greene Street avec les *Sand Fans*, continue ici à explorer le processus naturel, les mouvements de l'air par la photographie. Le texte accompagnant les images précise : “The printed contact sheets, while mechanical and frozen, provide a narrative recapitulation or memory trace of clouds in transitional states”. *Avalanche Magazine*, Printemps 1972, p30

très largement l'expérience de l'œuvre, et ne peut bénéficier d'une certaine analogie entre le regard fixe et l'objectif qui fait de la photographie plus qu'une illustration, mais une information.

L'apport du magazine *Avalanche* a été double : son anti-critique, par l'entretien, par la publication des scripts et des documents détaillant par le verbe performances et installations, et son format d'espace d'exposition multiple et fragmenté ont ainsi constitué un modèle de magazine d'art et d'artiste qui se développa abondamment dans les années suivantes, dans une convergence avec les magazines littéraires ou poétiques de l'East Village et du Lower East Side, foyers actifs de la presse *underground*. En effet, il ne faudrait pas se méprendre en considérant *Avalanche* comme étant entièrement à l'origine d'une presse laissant à son lectorat une part de l'écriture critique et diffusant abondamment scripts, diagrammes, schémas et sources primaires de la création contemporaine. Les journaux littéraires, parmi lesquels figure notamment *0 to 9* de Vito Acconci et Bernadette Mayer, ont été des précurseurs formels majeurs. Les mots d'Hanne Harboven publiés dans *Avalanche* en 1972 se rapprochent de certains poèmes de Vito Acconci ou d'Aram Saroyan publiés dans *0 to 9*. Le magazine *Angel Hair,* principal outil de diffusion des poètes de la seconde Ecole de New York, avait déjà été un précurseur des mouvements du verbe sur la page et de l'art conceptuel.

Si l'influence de l'art conceptuel provient des artistes eux-mêmes, de la proximité de Keith Sonnier, Sol LeWitt ou Lawrence Weiner avec les éditeurs du magazine *Avalanche,* il est important de noter que ces pratiques artistiques ainsi que l'esthétique du magazine semblent avoir une origine partagée. La poésie concrète et les travaux sur la langage des poètes de l'Ecole de New York, première et seconde génération, ont très certainement modelé une partie des œuvres de l'art conceptuel, alors que les magazines comme *Avalanche* laissaient entrevoir en filigrane leurs sources formelles et conceptuelles, telles que le magazine *Angel Hair.*

Le magazine *Angel Hair* a publié des auteurs tels que Clark Coolidge, Bernadette Mayer, Ted Berrigan, Ron Padgett, qui faisaient également partie du cercle de Vito Acconci et de *0 to 9*. Or *0 to 9*, publié entre 1967 et 1969, nous apparaît comme un instrument de liaison entre la poésie de l'Ecole de New York et l'art conceptuel, quand scripts, œuvres conceptuelles et poèmes étaient publiés dans un format identique. Il est difficile de retracer ici toute l'histoire de la poésie de Downtown des années 1950 aux années 1970, mais la part du modèle littéraire ne peut être mise de côté dans l'étude des relations des espaces alternatifs aux pratiques de l'écrit et à la presse locale ou d'artistes. En effet, le modèle développé par le cercle du St. Mark's Poetry Project, mêlant lectures et publications de magazines et d'anthologies, a pu avoir une influence, combinée à celle des happenings ou de la Judson, sur les formes de la performance présentes et formalisées dans un espace comme Franklin Furnace. Si la poésie était très présente au 98 Greene Street, mais également au 112, c'est surtout à partir du milieu des années 1970 que l'on observe à nouveau une forme de fusion des cercles et des réseaux entre arts visuels, poésie et littérature. Entre 1969 et 1976, la distance nous apparaît plus nette que lorsque la population de SoHo s'étend vers les quartiers Est et que le Lower East Side et l'East Village, noyaux de la scène littéraire *underground*, acquièrent une importance dépassant largement les limites du Bowery. Les

développements d'une nouvelle forme de poésie rejoignent en effet les revendications développées par les artistes en quête de nouveaux espaces d'exposition et de formes alternatives de diffusion des œuvres.

> Les pratiques caractéristiques de la scène poétique collective de la seconde génération comprennent un engagement envers (1) le poème réalisé en collaboration (dont il y a de nombreux exemples dans les magazines *Angel Hair*, dans les livres et dans les publications qui y étaient liées, notamment le « magazine maison », toujours publié, du Poetry Project, *The World*) ; (2)le livre collaboratif (qui menace la notion privilégiée d'auteur et la fétichisation du livre comme fondamentalement lié à une seul personne et qui prône une vision plus collective) ; (3) le texte intersocial (les poèmes baignant dans les noms réels des poètes de la « scène » et/ou servant de rites initiatiques accueillant les nouveaux poètes dans la communauté) ; et (4) la mise en avant de la lecture de poésie publique comme le premier mode de perception littéraire.[550]

De la même manière que les espaces alternatifs de la première génération, entre 1969 et 1976, ont su être les liants d'une communauté, les zones de sociabilité assurant des pratiques et des recherches collectives, les magazines de poésie se développant dans les années 1960 ont joué le même rôle pour la scène littéraire. A partir du milieu des années 1970, quand les espaces alternatifs de la première génération laisseront apparaître quelques signes d'essoufflement, les pratiques de l'écrit iront croissantes et assureront la convergence des modèles plastiques et des modèles littéraires. La page est considérée comme un espace alternatif dans un contexte où les magazines littéraires et les « *zines* » *underground* fleurissent et représentent des alternatives réelles, indépendantes et radicales.

Lorsque Edit DeAk et Walter Robinson décident de la création du magazine *Art-Rite,* ils tentent en partie de reproduire, pour les arts visuels, une atmosphère propre à la presse *underground*, sans pour autant l'affirmer. C'est *a posteriori* que Edit DeAk voit combien *Art-Rite* a été ce chaînon entre un magazine comme *Avalanche* et les *zines* punk des quartiers Est.

> Quelques années plus tard, les magazines punk arrivèrent, et j'ai réalisé que c'est ce que je voulais – j'adorais ces fanzines. Ce n'est pas ce que nous étions, nous étions beaucoup plus formalistes, mais nous avions une tonalité très différente de ce qu'il y avait autour de nous. [551]

---

550 « Characteristic practices of the collective second-generation poetry scene includes commitments to (1) the collaboratively produced poem (of which there are dozens in *Angel Hair* magazines and books and related publications, including the Poetry Project's still extant « house magazine » *The World*); (2) the collaborative book (which threatens privileged authorship and the fetishization of the book as organically connected to a single person in favor of a more collective vision); (3) the intersocial text (poems drenched with the proper names of those writers in the « scene » and/or serving as initiative rites welcoming new poets into the community); and (4) the foregrounding of the public poetry reading as primary mode of literary perception ». Daniel Kane, « Angel Hair Magazine, the Second-Generation New York School, and the Poetics of Sociability ». *Contemporary Literature*, Volume 45, n°2, Eté 2004, p. 331-367.

551 « A few years later the punk magazines came along, and I realized that's what I'd wanted – I loved those fanzines. That's not what we were, we were much more formalist, but we were a very different sound than what was around us ». Edit DeAk citée dans David Frankel, « The rite stuff – On *Art-Rite* », *Artforum*, janvier 2003.

Art-Rite reste cependant encore relativement proche d'une publication comme *Avalanche*, en diffusant des scripts, des listes et des notes relatives aux performances présentées à Artists Space dans le cadre du cycle PersonA monté par Edit DeAk. Ainsi, l'éditrice se rappelle du rapport du texte à la performance :

> Dans *Art-Rite* nous n'utilisions toujours pas le terme de performance. Même si Laurie Anderson et d'autres le faisaient. On appelait ça *Pieces on Pieces*, comme différents éléments d'un magazine. Nous avons expérimenté les différentes façons de présenter la performance, par la description, par l'essai photographique, par la revue critique, en publiant un script. Pour une performance de Robin Winter, nous avons publié une liste d'accessoires.[552]

De la même manière que *Avalanche*, 112 Greene Street puis The Kitchen fonctionnaient ensemble, *Art-Rite* et Artists Space sont devenus deux institutions certes indépendantes, mais qui entretenaient des relations étroites, grâce en partie à Edit DeAk, mais aussi par une certaine nécessité de complémentarité entre deux modèles d'espace alternatif : le lieu réel et la surface de la page, multiple. Notons également que *Art-Rite*, diffusé gratuitement, bénéficiait du soutien du New York State Council on the Arts comme la plupart des espaces alternatifs. Cependant, contrairement à un magazine comme *Avalanche*, *Art-Rite* publiait parfois des images ou des textes issus de la culture populaire, mêlant l'avant-garde au kitsch sans distinction.

Le numéro 13 de *Art-Rite*, paru en janvier 1977 et édité par Alan Suicide, présente une somme de photographies dans un numéro quasiment dépourvu de textes. La quatrième de couverture précise l'entreprise :

> Nous dédions ce numéro à l'Américain Moyen cherchant un peu d'exaltation. Ces images, volées à la culture ambiante, sont les pierres angulaires d'une nouvelle sensibilité, des icônes des dissipations et des forces de l'esprit moderne. Que ce mode de vie idéalisé dans ces pages apporte dans votre foyer le charme de la sous-culture – les courses de chevaux, avec les obscénités, le rock n'roll graisseux, les muscles, les motos et la fin de la civilisation.[553]

L'appropriation des images d'une culture populaire, leur transformation ou leur détournement sera également le sujet de l'exposition *Pictures*, la même année. Là encore, *Art-Rite* offre les prémisses d'une esthétique qui s'épanouira pleinement dans les années 1980, dans les nouveaux lieux d'exposition comme dans la presse d'artiste qui sera d'une abondance sans précédent. L'on pourrait également citer *The Fox*, journal alternatif créé en réaction à *Art-Language* et principalement orienté vers l'art conceptuel. Publié entre 1975 et

552 « In *Art-Rite*, we still didn't publish the name performance. Although Laurie Anderson and others were doing it. We called it *Pieces on Pieces*, like various pieces in a magazine. We experimented with how to present performance, by description, by photo essay, by critical review, by publishing a script. For Robin Winter's performance, we published a list of props ». Catalogue *Artists Space* p. 38.

553 « We dedicate this issue to the Average American searching for excitement. These images, punked out from the ambient culture, are the touchstone of a new sensibility, icons of the dissipations and strenght of the modern spirit. Let the way of life idealized in these pages bring into your home the romance of underculture – horse racing, with trash smut, greasy rock n'roll, muscles, motorcycles, and the end of civilization ». *Art-Rite*, n°13, janvier 1977.

1976, les trois numéros ont marqué la scène de SoHo et de New York en général. Kristine Stiles[554] y voit une des origines à la fondation de *October* en 1976 par Rosalind Krauss et Annette Michelson qui serait apparu en réponse à *The Fox*. Le magazine créé par Joseph Kosuth, Sarah Charlesworth, Mel Ramsden et Michael Corris s'est principalement focalisé sur une nouvelle forme de critique, sur une nouvelle théorie de l'art fortement influencée par l'art conceptuel et la performance. Alors que la fin des années 1970 observe un glissement géographique de SoHo vers les quartiers littéraires du Lower East Side et de l'East Village, les influences vont converger au sein de multiples nouvelles publications qui mêlent l'héritage de *Avalanche* et *Art-Rite* aux revues, magazines et *zines underground* des années 1960 et 1970 consacrés à la poésie contemporaine. *RedTape*, créé en 1982, publia ainsi des poèmes, des photographies, des comics et quelques images de collages et de peintures. Le magazine *Benzene* publia également quelques poètes et écrivains importants de la nouvelle scène de la fin des années 1970, tels Richard Kostelanetz, présentant également de très nombreux documents de performance, ou relatant l'ouverture de nouveaux espaces comme par exemple The Pier, fondé par David Wojnarowicz et Mike Bidlo. *Bomb* assura également les liens entre la scène artistique et la scène littéraire de Downtown. La scène de Downtown devenait en effet de plus en plus dépendante des magazines d'artistes, au moment où géographiquement la communauté avait pris une ampleur qui appelait à la multiplication des liens et vecteurs d'interdisciplinarité. Ensuite, le développement de nouvelles pratiques photographiques contribua à nourrir la presse d'une esthétique de la page et de l'imprimé qui s'exposait aussi en galerie. L'essor de la page comme espace alternatif, de l'éphémère et de pratiques reproductibles, allait nécessairement de pair avec l'explosion de la presse alternative. Ajoutons à cela l'importance croissante du discours sur les œuvres. Si la page représente une alternative à la fois en tant que support d'exposition et en tant que nouveau matériau de prédilection dans la seconde moitié des années 1970, elle est aussi le médium du discours et de la critique. Les magazines d'artistes et la presse locale vont permettre à des artistes de diffuser chroniques et critiques sur la scène de SoHo et de Downtown en général en cherchant à renouveler un certain vocabulaire. Alors que la sculpture avait accordé, à partir de la fin des années 1960, une place centrale au corps et à l'expérience corporelle, la critique va elle aussi s'approprier le champ lexical du corps, une écriture somatique souvent elle-même inspirée des scripts et récits de performance, quand documentation et critique n'observent plus que des frontières ténues.

Le verbe et la critique

Pour la plupart, les travaux réalisés dans les premiers espaces alternatifs comme 112 Greene Street ou 10 Bleecker attestent d'une obsession permanente pour la « perception ». S'en tenir uniquement à la mise en valeur du processus serait négliger son pan inséparable : celui de la perception, de l'expérience esthétique. La perception de l'espace, de l'objet (et non uniquement d'une « œuvre ») s'est vue renforcée par la part croissante du corps et de la performance. L'intervention du corps, son omniprésence dans les espaces alternatifs, tient justement à cette insistance sur une nouvelle expérience, une nouvelle perception de l'œuvre. L'évolution de la

554 Kristine Stiles, « Language and Concepts », in Kristine Stiles et Peter Selz (Ed.), *Theories and Documents of Contemporary Art, A Sourcebook of Artists' Writings*, Berkeley, University of California Press, 1996, p. 809.

performance ne fait que renforcer ce point de vue : si l'art est avant tout expérience, l'expérience esthétique perçue par le spectateur tend à s'assimiler à l'expérience du processus de création par l'artiste. Dans le cas des nombreuses performances qui transfèrent le sujet de la performance de l'artiste au spectateur, il y a une assimilation déroutante entre le processus de création et l'expérience esthétique. N'est-ce pas là une vision très littérale des théories de Dewey, qui affirmait : « Nous nous approprions vraiment l'importance d'une œuvre d'art que si nous accomplissons dans nos propres processus vitaux le processus que l'artiste a accompli pour produire l'œuvre. »

Or, si l'œuvre est « performance », le terme lui-même pose une vraie rupture. Ne renferme-t-il pas directement l'idée d'expérience s'opposant à tout objet, tout matériau ? Une partie de la critique de la performance a tenté d'y appliquer des considérations inappropriées : par exemple, l'appellation « body art » ne peut être entièrement satisfaisante dans un tel contexte. Ces termes ne témoignent-ils pas d'une inadéquation entre l'objet de la critique et sa perception ? La croissance de la performance est en partie le résultat d'une évolution des arts vers le processus. Le processus et l'expérience priment sur le matériau et le support. Ici réside la rupture essentielle d'une partie de l'art des années 1970 et notamment des pratiques artistiques produites dans les espaces alternatifs. Les termes « body art » ramènent au contraire de telles pratiques vers leur support, négligeant la transmission de l'expérience et sa perception, qui sont bien souvent le cœur du propos. Cette difficulté critique a pu justifier une volonté des artistes de développer un nouveau lexique, un nouveau vocabulaire, qui ne serait pas celui des matériaux mais celui du processus et de l'expérience. Nous revenons alors aux listes, et notamment aux listes de verbes. Verbes, verbes pronominaux, verbes substantivés : le verbe et l'action prennent une place prépondérante dans les écrits d'artistes[555]. C'est somme toute assez logique pour des scripts de performance. Mais ces listes, écrits et critiques dépassent justement le cadre de la performance et viennent conforter l'hypothèse du développement d'un nouveau lexique porté sur l'expérience esthétique, physique, somatique, de l'œuvre.

Puisque l'image, la photographie notamment, porte en elle les codes d'une histoire de l'art basée sur une étude des matériaux, sur une distinction entre les arts du temps et ceux de l'espace, elle ne peut être utilisée seule dans la documentation, à moins de trahir en grande partie la performance. Sa combinaison avec le texte, certes insatisfaisante dans de nombreux cas, permet justement de contourner cette voie de la théorie esthétique pour tenter de développer une approche nouvelle de l'œuvre d'art. La naissance de l'interdisciplinarité, les croisements entre poésie, photographie, performance, sculpture, cinéma et architecture, correspondent à la mise en place de ces nouveaux paradigmes de la perception amenés à brouiller et déconstruire les modèles théoriques en vigueur, en écho à la remise en question opérée par John Dewey à l'encontre de certaines classifications de l'histoire des arts et de la critique formaliste :

555 Dès 1967 – 1968, Richard Serra réalise ses fameuses "Verb lists" : "to roll, to crease, to fold, to store, to bind, to shorter, to twist, to dapple, to crumple, [...]"

> Vient le classement entre arts de l'espace et arts du temps […]. Même si cette division était correcte, elle est faite après coup et de l'extérieur et ne jette aucune lumière sur le *contenu* esthétique d'une œuvre d'art. Elle n'aide aucunement la perception ; elle ne dit pas où regarder, ni comment voir, entendre et prendre plaisir. Mais en plus, elle présente un véritable et très sérieux défaut. Comme nous l'avons déjà signalé, en effet, elle dénie le privilège du rythme aux structures architecturales, aux statues et aux peintures, et de la symétrie à la chanson, à la poésie et à l'éloquence. La conséquence de ce déni, c'est le refus de reconnaître la chose la plus fondamentale pour l'expérience esthétique : le fait qu'elle est perceptive. La division est faite en ce fondant sur les traits caractéristiques de produits artistiques en tant qu'existences externes et physiques. [556]

Le transfert opéré dans certaines performances semble s'étendre dans le champ de la critique. Le performer, via le moniteur ou par bande audio interposée, ne dit-il pas comment agir, comment percevoir l'œuvre, voire comment l'interpréter ? Processus créatif, expérience esthétique et critique se superposent et amènent de nombreux artistes à s'approprier le discours critique. La croissance des écrits d'artistes, des chroniques par les artistes eux-mêmes, est dépendante de cette confusion croissante et caractéristique entre création, expérience et critique. Il serait donc impropre de séparer entre elles la volonté des artistes de s'approprier la critique, celle de développer un art du processus, et la part croissante de la performance. Il ne s'agit que de plusieurs pans interdépendants d'un même phénomène : le glissement de l'œuvre comme « objet » à l'œuvre comme « travail », « travail en cours ».

Le recours à la parole ou aux écrits d'artistes était alors relativement réduit, quand la critique formaliste résistait à y accorder trop d'importance. Il s'agissait de retrouver un trait essentiel de l'avant-garde : la formation d'un cadre conceptuel à la production de l'œuvre à travers la production d'essais par les artistes eux-mêmes, dans une presse émanant également des artistes. Par l'écrit, et la diffusion de l'information sur une œuvre, sur une pratique, l'artiste tend à gommer un certain « mystère » de la création renié par une partie de l'avant-garde. L'écrit doit permettre de créer un rapport plus intime entre l'artiste et son public. La croissance exponentielle des écrits d'artistes dans les années 1960 comporte pourtant plusieurs risques et paradoxes : la critique par les artistes peut être un repli sur soi, niant souvent le contexte historique, politique et social, et prenant pour point de vue celui de sa propre pratique. Ensuite, la parole de l'artiste peut avoir l'effet de « pétrifier l'interprétation » [557] pour reprendre les termes de Lawrence Alloway. Alloway distingue d'ailleurs la critique par les artistes et les déclarations ou « statements », possédant un caractère informatif sur une œuvre et reflétant moins un regard critique de l'artiste qu'une réflexion complémentaire à sa pratique, contribuant à la mise en valeur du processus créatif.

L'importance des écrits d'artiste n'est pourtant pas un phénomène récent. Comment les écrits de la fin des années 1960 et des années 1970 se distinguent-ils de ceux du début du siècle et surtout de ceux des années 1940 et 1950 ? A la fin des années 1940, l'expressionnisme abstrait suscite une croissance des commentaires

556 John Dewey, *L'art comme expérience*, Paris, Gallimard, 2010. p359-360.

557« freezing the interpretation » Lawrence Alloway, « Artists as writers, part one: inside information », *Artforum*, février 1974, p. 33.

d'artistes sur la nouvelle avant-garde américaine en train de naître. Les publications dans *The Tiger's Eye* entre 1947 et 1949 par Motherwell, Newman ou Rothko se joignent aux discussions et conférences organisées à l'école « Subjects of the Artist » puis au Studio 35 et au « Club », fondé en 1949. Certaines des discussions furent retranscrites dans *Art News*, et nous observons ici d'apparentes similitudes entre la scène de la fin des années 1940 et celle de la fin des années 1960, lorsque les galeries tenues par les artistes eux-mêmes se développent comme les co-ops de la première génération, et quand les artistes se réapproprient un certain discours critique. Pourtant, une grande partie des textes publiés à la fin des années 1940 relèvent, selon Alloway, du « statement », de l'assertion, de la déclaration :

> L'assertion est un mélange grisant d'aphorisme et de slogan qui a été brillamment utilisé par les artistes américains. C'était la forme standard utilisée par les rédacteurs de *It Is* où l'on appelait souvent ça une « cahier leaf », un emprunt étranger qui, je suppose, indique une certaine influence de l'Ecole de Paris au cœur de l'expressionnisme abstrait. […] L'assertion est un moyen d'étendre l'atelier vers le monde et de faire de l'art un modèle de conduite. Une assertion est alors caractérisée par son refus de la longueur et par la souplesse de sa forme. [558]

La forme du « statement » est justement celle reprise à la fin des années 1960, en marge de l'art conceptuel, dans une forme de convergence conjoncturelle entre les aphorismes critiques et les formats de l'art conceptuel. Un magazine comme *Avalanche* révèle la part essentielle de ces formes de déclarations assez larges pour s'appliquer à une pratique étendue, au-delà de celle de l'artiste auteur, et assez ciblée pour guider un discours critique. L'aphorisme est assurément un modèle structurel. A la fois formule et prescription, il possède une certaine dimension performative qui participera de sa reprise tout au long des années 1970. La concision théorique et la synthèse des observations révélées dans la forme de l'assertion relèvent d'une forme de discours minimal. Or, peu à peu, ce modèle du « statement » se formalisera tout au long des années 1970. Acconci à la fin des années 1960 en fait un usage récurrent, et Jenny Holzer dans ses *Truisms* exposés en 1978[559] sur les vitrines de Franklin Furnace poursuit le modèle en y ajoutant une dimension d'évidence tautologique qui montre comment la forme de l'écriture d'artiste par déclaration, par aphorisme, se trouve elle-même détournée. L'aphorisme comme support informatif, complément du document photographique, du script de performance, chez Acconci, Bruce Nauman, Richard Serra, Joan Jonas ou Lynda Benglis, devient une forme en soit, le socle d'une pratique détournant la parole de l'artiste pour en faire l'objet même de l'œuvre. C'est justement ce glissement que va valoriser Franklin Furnace à partir du milieu des années 1970. La dichotomie évoquée par Alloway entre « statement » et critique d'artiste s'affirme de plus en plus quand les « statements » ou

558 « The statement as an exhilarating blend of aphorism and slogan has been used brilliantly by American artists. It was the standard form of *It Is* writers, where it was often called a « cahier leaf », a foreignism which, I suppose, indicates some School of Paris influence at the heart of gestural Abstract Expressionism. […] The statement is a means of extending the studio into the world and making art a model of behavior. A statement, therefore, is characterized by its refusal of length and its elasticity of form ». Lawrence Alloway, « Artists as writers, part one: inside information », *Artforum*, février 1974, p. 33.

559 *Truisms*, par Jenny Holzer, exposés le 12 décembre 1978 sur les vitres de Franklin Furnace, entièrement recouvertes (depuis l'intérieur – les mots étant lisibles à l'extérieur) des pages de listes d'aphorismes et de truismes. La lecture ne se fait plus au sein même de l'espace mais dans la rue. Le lieu – en l'occurrence la vitrine – devient un cadre qui sera par la suite très largement utilisé à Franklin Furnace.

déclarations se confondent avec la substance de l'œuvre, et quand la critique par les artistes eux-mêmes tend à se professionnaliser, prenant ses distances avec la pratique.

Ce qui motive la revendication d'une critique faite par les artistes eux-mêmes, à la fin des années 1960, tient avant tout au refus de voir à la fois les œuvres et le discours adjacent échapper aux artistes. Une critique produite par les artistes doit être comprise comme une pratique s'accordant avec la volonté de continuer à percevoir une forme de dividende sur la vente et la circulation des œuvres, le désir de maîtriser l'exposition et la diffusion de ses réalisations. Pourtant, les motifs de la réappropriation de la critique vont peu à peu se transformer au fur et à mesure de l'évolution des pratiques. L'épanouissement de la performance, et d'abord de la danse post-moderne, incitent certains artistes à développer un nouveau vocabulaire, jugeant que la critique de la danse héritée de Martha Graham ne peut être satisfaisante. La revendication perd de sa dimension politique pour acquérir un caractère technique originellement issu de la danse, mais empruntant au-delà de la discipline dans sa forme et son vocabulaire. En effet, au moment où va se développer le besoin d'une nouvelle critique s'épanouissent des pratiques de l'écrit et du discours qui tendent à mettre en valeur une nouvelle place du corps, dans la sculpture notamment. Il serait par exemple difficile de dissocier les écrits de Richard Nonas mêlant techniques du corps, gestes sculptés et matériaux modelés, et les réflexions contemporaines – et proches – de Trisha Brown, Deborah Hay ou Steve Paxton sur le discours de la danse. C'est encore une fois le corps qui reprend la place centrale rejetée par Greenberg. Les nouveaux rôles du corps et du spectateur nécessitent l'épanouissement d'un vocabulaire perceptif et somatique, jusque là quasi-absent de la critique.

En 1976, assez tardivement, viennent se cristalliser les évolutions critiques du début des années 1970. Le *SoHo Weekly News* décide en effet de consacrer une chronique à l'art de la performance. A cette date, le médium est désormais considéré comme une discipline à part entière qui nécessite un nouveau format critique, issu des travaux précurseurs autour de la danse post-moderne. Wendy Perron, danseuse chez Trisha Brown, sera la rédactrice de la chronique jusqu'en 1979, date à laquelle les pratiques changent quelque peu, en rendant à nouveau inadapté le modèle critique développé précédemment. Wendy Perron ne consacrera pas uniquement sa chronique à l'art de la performance, mais traitera de danse, de théâtre, voire de vidéo, autour d'une même question : quel regard et quel vocabulaire adopter face aux nouvelles formes de l'art vivant ? La chronique *Concepts in Performance* est ainsi une source d'informations exceptionnelles sur les évolutions de la performance entre 1976 et 1979, tout en révélant un renouvellement de la critique qui rencontrera pourtant quelques échecs.

Les chroniques de Wendy Perron combinent généralement un apport informatif nécessaire à une description la plus fidèle possible, et la plus subjective, de l'expérience vécue dans la perception de la performance. Même la musique n'est pas conçue dans son médium mais dans l'expérience qu'elle procure. Elle analyse ainsi un concert de Pauline Oliveros non dans ses caractéristiques propres mais dans ses projections somatiques, sur le corps de la musicienne et sur ceux des spectateurs :

Elle ne chantait jamais séparément de l'accordéon : sa voix, même si sa hauteur variait en permanence, était toujours une activité de soutien, un partenaire aux sons de l'accordéon. Au début, les sons qu'elle expirait étaient plus courts que chaque expansion ou compression des soufflets, mais progressivement ils adoptèrent la même longueur. Après un moment, j'ai commencé à sentir que l'accordéon était un prolongement de ses poumons. [...] Parce que le rythme de respiration était apaisé et constant, chaque nouvelle hauteur, surtout lorsqu'elle était entamée au milieu d'une expansion ou d'une compression, apportait une vague d'énergie. Pas une énergie entraînante, mais une énergie rayonnante et sensuelle qui était là si vous vouliez bien la remarquer. Les gens s'assoupissaient, ou méditaient, ou bien restaient assis remarquant ce qu'il pouvait y avoir à remarquer... Quand vous regardez / écoutez des vagues s'enrouler puis se retirer, vous êtes en extase et c'est tout ce qui existe dans votre monde alentour. Vous ne voulez pas que ça s'arrête. Quand Oliveros s'est arrêtée, c'était parfait. Elle a progressivement diminué l'intensité de sa voix, puis des accords. Elle ne bougeait pas... Contenir l'énergie. Laisser les sons flotter dans les airs. Nous laisser nous habituer au nouveau silence. Elle semblait presque diminuer le son pour s'endormir. Puis elle rangea doucement et tendrement l'accordéon. Elle se leva sur ses pieds qui étaient restés quasiment immobiles pendant presque une heure, et, avec une sorte de sereine pesanteur, s'avança vers quelques personnes et leur serra la main. [560].

Pourtant, si certaines chroniques seront, comme celles-ci, avant tout concentrées sur la perception et l'expérience corporelle, la complexité de certaines performances multimédia, ou, au contraire, l'extrême simplicité de certaines danses, conduiront Wendy Perron à s'attarder sur des descriptions formelles nuisant parfois à l'imagination perceptuelle. Le point persistant reste cependant la description de la transmission de l'expérience entre l'artiste et le spectateur. Les pièces de danse ou les performances sont fréquemment décrites dans leurs capacités à transmettre le ressenti d'un mouvement ou d'un sentiment.

En outre, la plupart des chroniques *Concepts in Performance*, rédigées par Wendy Perron ou parfois par Stephanie Woodward, rattachent l'art de la performance au théâtre soit dans la description d'une forme de mise en scène du quotidien, soit dans l'analogie avec le texte et l'insistance sur la part du verbe. Le théâtre et la littérature sont en effet des modèles critiques développés de plus en plus largement à partir de 1977 environ. Les références à la littérature tiennent à la fois de l'écriture, du style, et du récit, de la narration, jouant des ambiguïtés entre le langage verbal et le langage de la performance. Une chronique de Stephanie Woodward, à

560 « She never sang separately from the accordion : her voice, though the pitch kept changing, was always a supporting action, a partner to the accordion sounds. In the beginning, her own exhalations were shorter than each expansion or compression of the bellows, but gradually they equalized in lenght. After a while I began to feel that the accordion was an extension of her lungs. […] Because the breath tempo was lulling and constant, each new pitch, particularly when initiated mid-expansion or compression, brought a surge of energy. Not a rousing kind of energy, but a glowing, sensual energy that was there if you wanted to notice it. People dozed, or meditated, or just sat noticing whatever there was… When you watch/listen to waves rolling in and away, you become entranced and that's all there is in your world. You don't want it to stop. When Oliveros stopped, it was perfect. She gradually phased out her voice, then the chords. She was still… Contain the energy. Let the sounds hang in the air. Let us get used to the new silence. She seemed to almost drop off to sleep herself. Then she slowly and tenderly packed up the accordion. She came to her feet, which had been very nearly still for very nearly an hour, and, with a kind of serene heaviness, walked over to some people and shook hands ». Wendy Perron, « Deep Breathing Accordion », *The SoHo Weekly News*, date non mentionnée. Archives Wendy Perron, Fales Library & Special Collections, bibliothèque de New York University.

propos d'un concert de danse, de « Contact Improvisation » à The Kitchen[561], développe un paradoxe qui restera tenace dans la critique, et qui semble relativement difficile à contourner : la danse est comparée à un langage verbal alors même que les danseurs affirment le détachement vis-à-vis de toute réflexion ou perception discursive. Une telle opposition n'est-elle qu'apparente ? Les termes utilisés filent la métaphore du langage, de la grammaire, du flux de vocabulaire.

Le recours au langage verbal comme élément de comparaison, le recours à la grammaire, semble être incontournables quand le discours des artistes et les pratiques de l'écrit ont acquis une place sans précédent, et quand le structuralisme opère comme un modèle théorique inévitable. De même, un auteur comme Wittgenstein est fréquemment mis à contribution dans l'analyse de la performance, alors même que se fait sentir un décalage critique entre le vocabulaire de l'art minimal et celui de la performance du milieu des années 1970. Ne doit-on pas y voir une des raisons de l'échec de la critique d'artiste à cerner les mutations apparues dans la seconde moitié des années 1970 ? L'importance de la linguistique et des pratiques de l'écrit dans les œuvres et les réflexions des artistes aurait ainsi posé un voile sur les nouvelles pratiques apparues après 1976, qui s'affirmaient en rupture avec l'héritage minimal des années 1960. Nous revenons ici au premier problème de la critique d'artiste : l'absence d'un regard distancié, pourtant nécessaire à la perception de pratiques renouvelées. Ces interrogations sont par exemple au cœur de conférences et de réunions, notamment dans les espaces alternatifs. Ainsi, le 5 novembre 1975, Irving Sandler organise une table ronde à Artists Space intitulée : *Critics' Responsability to the Artist*, avec Bruce Boice, David Bourdon, Douglas Crimp, Rosalind Krauss, Marcia Tucker. Notons qu'un peu plus d'un an après, Douglas Crimp sera celui qui mettra en lumière l'apport d'une nouvelle génération d'artistes récemment installés à New York, grâce à l'exposition *Pictures*.

Une chronique comme « Concepts in Performance » n'a pas toujours su capter les mutations de l'art de la performance, quand le point de vue adopté était justement celui du début des années 1970, de la danse post-moderne et du corps. Quand la performance s'éloigne de ses origines dansées et musicales, quand les supports se transforment dans la seconde moitié des années 1970, certains regards restent tournés vers les grandes heures de SoHo entre 1969 et 1976. Pourtant, dès 1976, et plus nettement à partir de 1977-1978, les pratiques changent au sein des nouveaux espaces alternatifs, principalement grâce à cette nouvelle génération d'artistes qui n'ont justement pas toujours connu SoHo dans ses meilleures années. Beaucoup ont eu connaissance des danses, performances et concerts par les magazines, et notamment par *Avalanche*. L'écrit et la photographie ont été des sources d'inspiration d'abord comme documents. Cette perception de l'image a sans doute été l'une des origines des nouvelles pratiques photographiques et de ce que l'on a pu appeler la photographie post-moderne. Craig Owens décrit l'allégorie[562] à travers le paradigme du palimpseste, de la réappropriation, quand une œuvre en dissimule d'autres en filigrane. Le développement de la page et de la conception de la page comme espace alternatif est justement très ambigu : si la documentation est une œuvre alternative, en référence à une œuvre

561 Stephanie Woodward, « Writing Moving, J. Christopherson, C. Hedstrom, E. Huston, P. Langland, D. Lepkoff, L. Nelson, J. Padow, N. Stark Smith, C. Svane, D. Woodberry. The Kitchen », *The SoHo Weekly News*, 17 février 1977, p. 28.

562 Craig Owens, « The Allegorical Impulse : Toward a Theory of Postmodernism », *October*, Vol. 12. (Printemps, 1980), p. 67-86.

première, une performance ou une installation éphémère, dans quelle mesure la documentation correspond-elle à cette démarche allégorique ? Dans ce cas, la distance fondamentale imposée par l'allégorie, son caractère fragmentaire et imparfait, caractérisent à la fois les documents de performance, les éléments publiés, ou exposés, tels les cartes, photographies, et listes de lieux réalisés par Tehching Hsieh, et les pratiques photographiques de Troy Brauntuch et Cindy Sherman.

La fin des années 1970 marque une vraie crise des supports, notamment dans les espaces alternatifs. L'alternative bat de l'aile quand les financements vont soudain chuter et quand les lieux mêmes de l'alternative, première et seconde génération, tendent à ne plus être appropriés pour des pratiques aussi à l'aise dans des galeries que sur les pages des magazines qui fleurissent Downtown.

6) *Pictures* et les nouvelles voies de l'alternative

« Alors qu'il semblait autrefois que les images avaient pour fonction d'interpréter la réalité, il semble maintenant qu'elles l'ont usurpée »[563]. Ces quelques mots de Douglas Crimp au début de son essai pour le catalogue de l'exposition *Pictures* affirment la mutation majeure intervenue dans la seconde moitié des années 1970 quand l'image photographique, accompagnée du film et de la vidéo, a vu son usage se transformer radicalement. Aucune rupture brutale cependant : l'apparition des nouvelles pratiques évoquées par Crimp ne fait que découler d'une lente maturation du rôle accordé à la photographie depuis le milieu des années 1960, des nouvelles formes du cinéma et de la performance. Alors que les espaces alternatifs tendent à devenir de plus en plus spécialisés après 1976, ce qui a été appelé l' « ère pluraliste » semble se poursuivre dans des pratiques plus distinctes et affirmées. Cela veut-il pour autant dire que les pratiques précédentes ne l'étaient pas ? L'apparent retour à des disciplines et des pratiques mieux définies tient d'un retour à une distinction plus nette des médiums entre eux, un essoufflement de l'*intermedia*. Retour à la photographie d'art, au dessin, à la sculpture : les œuvres de Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo et Philip Smith présentées dans l'exposition proposent l'apparence d'un retour aux médiums classiques. Un des fils directeurs de l'exposition est celui de la distance ou de l'isolement produits ou présents dans les images. Lorsque Craig Owens décrit l'allégorie comme paradigme des pratiques post-modernes, il met en valeur la distance entre deux éléments : entre la réalité, entre des objets tirés du réel, et l'image qui en est produite. Les œuvres de Troy Brauntuch apportent un des exemples les plus évidents de la distance et de l'opacité caractéristiques de la photographie post-moderne, en utilisant des dessins de Hitler reproduits à partir de reproductions publiées, diffusées, ou dans le célèbre diptyque *Golden Distance* présentant la même photographie en noir et blanc d'une femme, de dos, reproduite dans un cercle, une fois en noir et blanc, la seconde en doré, le tout sur un fond noir. Une légende vient orner la partie droite du diptyque, celle de l'image modifiée, dans les tons or : « Whispers around a woman ».

563 « While it once seemed that pictures had the function of interpreting reality, it now seems that they have usurped it. » Douglas Crimp, in *Pictures* (Cat. Exp.), Artists Space, NY. (24 septembre – 29 octobre 1977).

> Chaque opération à laquelle Brauntuch soumet ses images représente la durée d'un regard fasciné et perplexe dont le désir est de percer leurs secrets ; mais le résultat est uniquement là pour renforcer l'essence de l'image, pour fixer éternellement dans un objet élégant notre distance par rapport à l'histoire que ces images produisent. Cette distance est toute la signification de ces images. [564]

Cette distance décrite par Crimp et développée par Brauntuch, mais aussi Jack Goldstein ou Robert Longo, dans un effacement des sources de l'image et un certain isolement des motifs, semble être le prolongement des travaux sur le cadre et l'illusionnisme spatial développés par les artistes de la performance. Douglas Crimp cite par exemple Joan Jonas dans son essai publié pour le catalogue de l'exposition de Artists Space. Jonas est en effet une des artistes qui a sans doute le mieux utilisé la vidéo et les installations quasi théâtrales pour jouer d'un illusionnisme spatial mettant le spectateur à distance de la performance. Dans une œuvre comme *Funnel* présentée en 1974 à The Kitchen, Jonas utilise plusieurs caméras et moniteurs pour encadrer et fragmenter l'espace réel de la performance. Des rideaux de papier contribuent également à la déconstruction de l'espace. L'artiste va à plusieurs reprises utiliser ou bien des images pré-enregistrées, ou bien des images captées sur le moment et reproduites grâce au moniteur vidéo. Cette double réutilisation d'images est une constante de l'art vidéo que l'on peut faire remonter à l'exposition *TV as a creative medium*, notamment dans l'installation des neuf téléviseurs par Ira Schneider et Frank Gillette pour *Wipe Cycle*. Cette installation de 1969 offrait à la fois des images saisies directement dans l'espace d'exposition, des images pré-enregistrées et des images réappropriées provenant de la télévision commerciale. L'appropriation des *mass media* et des visuels d'une culture populaire ne date pas de la fin des années 1970 : elle est présente dès l'émergence de l'art vidéo, quand les rapports entre télévision et arts plastiques viennent influencer une partie de la nouvelle scène artistique américaine bien représentée à The Kitchen.

De même, on évoquait précédemment une performance de Chris Burden au 112 Greene Street en 1974, *Back to You* : l'artiste avait placé un moniteur vidéo par lequel les spectateurs pouvaient percevoir la performance afin non seulement de poser une distance entre l'acte et sa perception, mais aussi de cadrer le regard des spectateurs, de les guider vers l'essentiel. D'autres pratiques que nous avons pu développer dans la partie précédente montrent combien la vidéo a permis une rupture radicale avec les phénomènes de représentation. La fabrication de l'image n'est plus celle de la *mimesis*, mais celle du montage, du collage et de la déconstruction. Comme nous avons pu le voir avec les sculptures de Jackie Winsor, Richard Nonas ou Jene Highstein, la *mimesis* persiste comme modèle de la création, par une imitation des phénomènes naturels, par une représentation de l'essence de la relation entre les corps et les lieux, les corps et les matériaux de la sculpture. Les œuvres du début des années 1970 et en particulier une grande part de la sculpture post-minimale sont encore attachées à cette imitation du réel.

564 « Every operation to which Brauntuch subjects these pictures represents the duration of a fascinated, perplexed gaze, whose desire is that they disclose their secrets; but the result is only to make the pictures all the more picturelike, to fix forever in an elegant object our distance from the history that produced these images. That distance is all these pictures signify ». Douglas Crimp, « Pictures », *October,* 8 (Printemps 1979), p. 85.

Pourtant, toutes les démarches témoignant d'un retour au cadre, à la forme fragmentée et délimitée, que ce soit à travers l'écrit, la liste, la page, la photographie ou l'écran de la vidéo, vont assez vite modifier les mécanismes de la création de l'œuvre et de la fabrication de l'image. Le développement des pratiques de l'écrit et de la documentation de la performance correspond à cette même distanciation décrite par Douglas Crimp et Craig Owens. La construction d'une image de l'œuvre (une image réelle, ou un discours) a lentement écarté la trace de l'acte réel. L'inventaire, la liste, l'archive, les notes, permettent une reconstitution de l'événement par montage et par collage, une construction fragmentaire qui est à l'opposé de la *mimesis*, si l'on reprend ici les analyses de Derrida dans *De la grammatologie,* qui ont été l'un des fondements de la critique post-moderne[565]. Ces éléments mémoriels qui tentent de reconstituer une installation, une performance, parfois publiés dans la presse, peuvent-ils totalement s'apparenter aux pratiques exposées par Douglas Crimp à Artists Space ? Il reste une différence de premier ordre entre la génération « Pictures » et la précédente : la dichotomie entre l'image et la réalité est clairement montrée dans les documents de performance, dans les performances jouant des écrans et de la double présence, alors que cette même dichotomie est effacée chez les artistes décrits par Crimp. La référence, le référent de l'allégorie est dissimulé, l'image est opaque. C'est donc bien cette opacité de l'image réappropriée, décontextualisée, l'ambiguïté de sa source, qui peuvent caractériser la fabrication de l'image par la génération post-moderne.

Les artistes venus de CalArts ou de Buffalo, exposés dans un espace également qualifié comme « espace alternatif », Hallwalls dans l'Etat de New York, et par ailleurs partenaire de Artists Space, ont ainsi renouvelé la scène alternative new-yorkaise. Cette distance géographique de la plupart des artistes arrivés au milieu des années 1970 à New York a été l'un des facteurs de ce renouvellement. Les artistes de Buffalo connaissaient les espaces alternatifs new-yorkais par la presse et par des magazines comme *Avalanche* abondant en entretiens et en documents de performances et d'installations. Cette perception des pratiques par le document a été importante, par exemple chez Cindy Sherman[566]. Mais c'est l'ensemble d'une génération qui va percevoir la performance des premières années avant tout par les documents, notamment ceux de figures quasi-tutélaires comme Vito Acconci et Adrian Piper. Ensuite, l'arrivée des artistes de CalArts à New York correspond à un échange renouvelé entre les deux côtes américaines. La seconde moitié des années 1970 atteste en effet d'échanges plus fournis, allant parfois jusqu'à la fusion, entre la scène conceptuelle et post-minimale californienne et la scène new-yorkaise. Nous ne disons pas que ces échanges n'étaient pas déjà importants auparavant – on pense par exemple à certains danseurs, à Richard Serra qui a pu faire le lien pendant longtemps entre les deux scènes, ou encore à Bruce Nauman – mais plutôt que l'exposition *Pictures* formalisa le rapprochement entre les élèves de John Baldessari à CalArts et les artistes de la côte Est.

565 Voir par exemple l'usage des théories de Derrida dans Gregory L. Ulmer, « The Object of Post-Criticism » in Hal Foster (Ed.), *The Anti-Aesthetic, Essays on Postmodern Culture,* New York, The New Press, 1998.

566 Cindy Sherman exprime la distance de sa génération vis-à-vis des pionniers des espaces alternatifs, et sa connaissance de la scène par l'intermédiaire de la presse dans *5000 Artists Return to Artists Space*, p. 85.

De plus, la nouvelle génération révélée par *Pictures* est aussi celle par qui viendra une partie de la critique des espaces alternatifs. Cindy Sherman et Robert Longo étaient par exemple relativement proches de Jane Dickson et Charlie Ahearn[567], membres du collectif CoLab né en 1977, qui fut à l'origine des expositions consacrant la naissance des années 1980 : *The Manifesto Show* en 1979, *The Real Estate Show* en 1980 et surtout *The Times Square Show* la même année. C'est une nouvelle forme d'appropriation de l'espace urbain qui voit le jour, une forme de réactivation des principes de l'alternative de la fin des années 1960, explorant les quartiers en friche autour du Lower East Side, de Times Square et du South Bronx. La chute des financements et les rapports ambigus de l'alternative à l'immobilier incitent les artistes à se regrouper en collectifs, en dénonçant quelques principes de l'alternative précédente, comme le fait ici Robin Winters :

> CoLab a commencé en réaction contre ou en relation avec P.S.1, Creative Time, The Kitchen et Artists Space. J'ai eu une réunion avec les directeurs de chacune de ces organisations, en tant que représentant de CoLab. Mon impression première et mon opinion, en laquelle je crois toujours, sont que l'immobilier et l'administration diminuent l'argent destiné aux artistes. CoLab, en tant que groupe de cinquante artistes indigents et non-conformistes, fournit plus d'argent et plus d'espace d'exposition à plus d'artistes avec moins de financement, sans coût immobilier ou administratif.[568] Cela a été mon argument politique pendant des années. [569]

A cette critique s'ajoute un retour à la rue et à la ville comme supports. Alors que les « Street Works » de 1969 étaient concomitants de la fondation des premiers espaces alternatifs, le retour à l'espace public, l'intérêt croissant des artistes – et de la critique – pour le graffiti[570] annoncent une nouvelle mutation de l'alternative qui s'épanouira dans les galeries de l'East Village dans les années 1980 (Civilian Warfare, Fun Gallery, Gracie Mansion Gallery) ou dans le Bronx avec Fashion Moda, créée par Stefan Eins qui avait auparavant fondé le 3 Mercer Store, un des premiers espaces alternatifs au début des années 1970. Doit-on voir ici une forme de cycle de l'alternative où la rue opère un rôle essentiel à la fois comme lieu d'expression libre, et comme fournisseur de matières, de textures, de supports et d'espaces propices au renouvellement des pratiques ? Une telle succession des pratiques et des espaces alternatifs serait un peu trop simple quand il y a eu certes une vraie réaction d'une génération envers la précédente mais quand le contexte immobilier, social,

---

567 Charlie Ahearn avait d'ailleurs présenté ses films à Artists Space en décembre 1976 lors des séries de projections : « Artists Films ».

568 Les mêmes critiques seront émises par Martha Wilson, forcée par le département des pompiers de la ville de New York de fermer Franklin Furnace. Elle reconnut en effet combien le fonctionnement d'un lieu pouvait parfois nuire à l'épanouissement de pratiques libres et radicales. Le poids des questions immobilières et des charges administratives était une difficulté ressentie très tôt à Franklin Furnace comme ailleurs.

569 Robin Winters dans *5000 Artists Return to Artists Space* p. 75.

570 *United Graffiti Artists* ouvre ses portes en octobre 1975 à Artists Space. Le catalogue présente des textes de Hugo Martinez et Peter Schjeldahl. Les artistes du Bronx ne sont cependant pas mis en relation avec la nouvelle scène graffiti émergeant dans le Lower East Side. C'est là une des raisons de l'échec de l'exposition selon Peter Schjeldahl. Notons également que les œuvres présentées tentaient vainement de reproduire sur toile un art destiné aux métros et aux murs new-yorkais. Le transfert de médium ne pouvait réussir dans un tel contexte et ce sont justement les expérimentations de l'East Village dans les années 1980 qui vont arriver à concilier la rue et l'espace d'exposition autour de nouvelles pratiques picturales.

intellectuel et politique a fait converger les artistes vers de nouvelles rues et de nouveaux quartiers. Alors que les questions d'immobilier étaient plus discrètes après 1973 dans les discours des artistes, sauf chez quelques artistes plus militants comme Martha Wilson, le problème semble revenir en force à la fin des années 1970. Le modèle de l'espace alternatif des années 1970 est battu en brèche par d'autres formes se rapprochant étrangement du musée de façon réelle ou détournée. Fashion Moda est un « musée », un « museum of science, art, invention, technology and fantasy », un musée d'un genre nouveau créé en 1978, alors que le « New Museum », fondé l'année précédente, concentre son originalité sur la nouveauté. De même, ce qui constitua l'alternative des années 1980 comprend une majorité de galeries commerciales, de nouveaux espaces de sociabilité, un nouveau réseau largement indépendant vis-à-vis des financements qui avaient donné naissance à la première alternative. Les pratiques qui se développent dans ce nouveau contexte sont en partie conditionnées par ce nouveau rapport brut à la ville, teinté d'une volonté plus radicale, plus engagée, de créer une contre-culture au sens propre du terme. Si, comme l'évoque Eric Bogosian, SoHo a pu être un modèle, il a aussi opéré comme élément repoussoir. Le modèle de la communauté conservait un respect intact mais sa récupération, et la saturation du quartier qui s'en suivit, généra une ambition nouvelle de contournement des institutions en place, dont certaines avaient su être alternatives.

Conclusion

Entre 1969 et la fin des années 1970, les quartiers sud de Manhattan se sont profondément transformés. Ce qui formait un maillage épars de foyers de la bohème et de l'avant-garde s'est densifié, s'est structuré. Les espaces alternatifs qui étaient venus occuper les marges du monde de l'art new-yorkais à la fin des années 1960 occupent un rôle central dans le champ des institutions établies. Si le glissement des marges au centre n'est en rien spécifique au contexte new-yorkais, la densification du maillage relève du cas particulier. La dispersion des ateliers Downtown Manhattan dans les années 1960 n'empêchait certainement pas l'existence d'une communauté artistique, partageant des institutions et des pratiques en commun. Pourquoi la naissance des espaces alternatifs intervient-elle en 1969 et comment consacre-t-elle la naissance d'un quartier, SoHo, quand les formes de l'alternative s'épanouiront de façon singulièrement différente, à la fois géographiquement et esthétiquement dans la décennie qui suit ? La fabrication de SoHo, en partie sous l'impulsion de George Maciunas, a d'abord largement contribué à la mise en place d'un climat urbain et intellectuel favorable à la naissance de pratiques nouvelles. Le seul caractère favorable ou propice du climat ne peut cependant être tenu pour responsable de la naissance des espaces alternatifs. Ceux-ci résultent d'une convergence de facteurs, à la fois géographiques, institutionnels, économiques, historiques et esthétiques. Les quartiers mêmes de l'épanouissement de l'alternative ont fourni le terreau indispensable : la matière des lieux, leur morphologie, leurs textures et leur histoire s'accordaient avec le contexte social et politique de la fin des années 1960. Les anciennes terres industrielles, encore occupées par quelques garages, ateliers textiles et manufactures légères, fournissaient les locaux de l'expérimentation tout en étant l'écho des revendications des artistes avides de nouveaux modes de vie et de nouvelles conceptions du travail artistique.

En effet, si les luttes menées à travers l'Artists Tenants Association et d'autres associations ont pu permettre la légalisation de l'installation des artistes dans les anciens quartiers industriels, elles ont également soudé la communauté autour de la défense d'un espace urbain et de modes de vie singuliers. Le contexte urbain n'était pas simplement celui des espaces vacants, des matériaux à l'abandon et des ateliers transformés en galeries ou en espaces alternatifs, il était aussi celui des ouvriers et des travailleurs des manufactures et garages alentours. L'ancrage des artistes de la nouvelle génération dans un tel contexte est l'exact écho des revendications formulées par les membres de l'Art Workers Coalition. Se combinent donc un état d'esprit appelant vers de nouvelles pratiques, une configuration intellectuelle comparable au modèle de la *frontier*, dans ses implications à la fois sociales, économiques et politiques, et un désir de rompre avec des pratiques muséales n'accordant que trop peu de place aux artistes eux-mêmes.

S'ajoute à cela la naissance d'une politique culturelle portée à la fois par l'Etat fédéral et par les Etats locaux. Le souvenir du New Deal n'est pas absent de la pensée des artistes mais l'engagement de l'Etat dans la culture doit se faire par des moyens renouvelés, modelés sur les soutiens apportés aux sciences et aux techniques. Les arts et les lettres trouvent alors dans les discours de Kennedy puis dans les politiques de

Johnson un nouveau soutien grâce à deux institutions qui continuent toujours de financer la culture américaine : le National Endowment for the Arts et le National Endowment for the Humanities. Le National Endowment for the Arts ainsi que le New York State Council on the Arts vont très rapidement financer les espaces alternatifs qui correspondent exactement aux modes de financements définis dans les textes. L'argent doit être destiné à des groupes d'artistes, des collectifs, des institutions mais ne peut, sauf dans certains cas, être directement donné à un artiste individuellement. L'apport financier va ainsi permettre à des espaces de rester ouverts quelques années sans trop se soucier des difficultés financières d'un espace non commercial. Très rapidement, la dépendance des espaces alternatifs aux financements s'avérera risquée.

Alors que ces espaces alternatifs, et le National Endowment for the Arts même, apportaient des formes de réponses aux revendications de l'Art Workers Coalition, étaient scellés les liens entre un système public des arts et des structures censées faire valoir une indépendance d'esprit et de pratiques. Peu de tensions sont à noter entre le N.E.A. et les espaces alternatifs jusqu'à la seconde moitié des années 1970, voire après, mais l'influence indirecte sur les pratiques se laisse sentir ponctuellement, que ce soit dans la rigidité croissante des procédures administratives ou dans les exigences de fonctionnement. Nous avons cité Martha Wilson rappelant l'insistance du N.E.A. pour voir les performances rémunérées. Une telle décision n'est pas sans conséquence sur les développements même de la performance, quand l'improvisation naît sous contrat.

Un des reflets des revendications de l'Art Workers Coalition dans les pratiques artistiques est sans doute celui du nouveau rôle accordé à l'exposition même du « travail » . La mise en valeur, voire la mise en scène du processus de création, du travail de l'artiste – éléments récurrents dans les espaces alternatifs de la première génération – révèle un terrain de convergence entre danse et sculpture, sculpture et performance. L'exposition du « travail » des matériaux par l'artiste, d'une lutte entre les forces de la matière, des lieux et des gestes, ainsi que l'omniprésence des références au quotidien et à l'habiter mettent au jour un nouveau regard sur le corps dans sa force et ses mouvements. La danse occupe alors une position essentielle, catalyseur de l'interdisciplinarité et d'une conception holiste de l'œuvre d'art et de son environnement. Les pratiques développées au 112 Greene Street ou dans les premiers espaces montés sous l'égide de L'Institute for Art and Urban Resources montrent fréquemment une harmonie remarquable entre les lieux, les objets et les corps des danseurs. Les lieux prennent corps, et les gestes, les matières denses ou flottantes, se répondent dans des performances également dépendantes de la danse et de la sculpture. L'art des danseurs de la Judson occupe une place de choix au sein des premiers espaces alternatifs non seulement parce qu'il s'agit d'une même communauté, mais aussi parce qu'artistes et danseurs partagent un même souhait de construire de nouveaux modes de vie basés sur l'expérience esthétique partagée et sur un usage artistique de l'environnement urbain. En ce sens, le restaurant Food, écho des pratiques expérimentales de Matta-Clark au 112 Greene Street et révélateur des cadres de la vie sociale Downtown Manhattan, prend les traits d'un espace alternatif à part entière, défiant toute récupération institutionnelle et dépassant ces marges du système qui ont nourri les ambiguïtés des autres espaces alternatifs.

En outre, la naissance des espaces alternatifs s'est faite dans la rue et l'esthétique première développée dans un espace comme le 112 Greene Street est née de ce rapport originel à la rue. Les artistes participant aux « Street Works » en 1969 travaillaient dans cet entre-deux, entre intérieur et extérieur. Les premiers signes de l'alternative sont un contournement des institutions par la rue, dans la rue. Alan Saret, Gordon Matta-Clark ou Jene Highstein récupèrent les matériaux de la rue ; les danseurs du Grand Union se jouent des espaces intérieurs ou extérieurs ; Marjorie Strider envahit les façades du 112 Greene Street ; une benne à ordure devient galerie miniature sur le trottoir entre le 98 et le 112 de la rue Greene : une multitude d'expositions, d'activités ou de performances traitent de l'espace urbain et de la rue comme d'un matériau, de la rue comme une structure équivalente à celle des espaces intérieurs. L'analogie entre espaces intérieurs et espaces extérieurs tient également du contexte, quand la « Vallée » n'est pas encore SoHo et que les rues semblent appartenir à la communauté autant que les espaces intérieurs. Cet usage de l'espace urbain sera cependant d'assez courte durée puisque le quartier connaîtra un engouement inégalé dès 1972-1973, notamment auprès de non artistes désireux d'aller goûter les nouveaux quartiers de la bohème. Un repli inévitable sur l'espace intérieur s'opère alors parallèlement au développement progressif de nouvelles pratiques se détachant du couple formé par la sculpture et la danse. La performance et la vidéo s'instillent lentement dans les premiers espaces alternatifs qui étaient d'abord nés de la matière urbaine. Le repli vers l'intérieur se fait largement sentir dans un espace comme le 112 Greene Street où au fur et à mesure des années, les artistes cessent d'envahir la rue pour se restreindre aux murs, aux sols, aux plafonds et aux deux niveaux de l'espace intérieur. L'exposition Rooms est sans doute l'événement le plus révélateur du repli sur soi : les nouveaux locaux saisis par Alanna Heiss semblent se prêter au jeu de la reconstitution en miniature. Les rues de Downtown seraient les couloirs et chaque salle de classe un block ou un immeuble récupéré par quelques artistes. Espace d'exposition « aussi grand qu'un musée », situé entre les garages et les quelques manufactures de Long Island City, juste en face de Manhattan, P.S.1 concentre dès son ouverture les artistes et les pratiques de la scène Downtown de la première génération. Comme tirés d'un SoHo trop engorgé les artistes présentent une illusion de la communauté réelle, sociale, urbaine, tout en affirmant une communauté de vue et l'existence d'une esthétique partagée. Ce ne sont pourtant plus tout à fait ces mêmes vues qui se mènent la scène alternative new-yorkaise en 1976. La vidéo et la performance semblent dominer des pratiques en apparence bien différentes de l'alternative des premières années.

Les mutations des pratiques artistiques apparues entre 1974 et 1976 se font dans une parfaite continuité, et l'absence de rupture violente semble contradictoire avec la constatation des oppositions entre les caractéristiques essentielles des pratiques de la première moitié de la décennie et celles de la seconde. Alors qu'avant 1974, les espaces alternatifs proposent une esthétique du lieu, des vides, des masses et des objets, la seconde moitié des années 1970 révèle un élan pour le cadre, le sujet, le récit et le pictural. Ce qui s'élabore au 112 Greene Street est une philosophie du mouvement, mouvement des corps ou des matières où les masses sont traitées également et où les limites de l'œuvre sont souvent invisibles : délimitées par le son, par les lignes de fuite, au delà des fenêtres ou dans les rues et les perceptions psycho-géographiques d'un quartier. En outre, le rapport des artistes au corps est un rapport avant tout sculptural. La présence permanente des danseurs aux

côtés des sculpteurs a permis l'émergence d'une discipline commune, d'une perception partagée de l'espace et des lieux. La danse a pourtant su entretenir des liens plus ou moins étroits avec le théâtre et ce qui était parfois appelé le « théâtre d'artistes », les happenings. La danse oscille entre modèle sculptural et corps du récit. Le langage verbal et la danse entretiennent alors une relation ambivalente quand certains danseurs rejettent sans hésiter l'intrusion du verbe dans leur langue alors que d'autres tels Steve Paxton vont jusqu'à glisser vers un théâtre entre mot et mouvement. Ce tiraillement de la danse entre théâtre et sculpture au sein des espaces alternatifs, et de façon parfois plus générale au sein de la scène Downtown, a pu susciter quelques développements remarquables lorsque la vidéo fait intrusion dans les pratiques. Si les modifications de l'esthétique des espaces alternatifs ne peut entièrement reposer sur l'explosion du médium vidéo, celle-ci a certainement contribué, en conjonction avec le contexte, aux mutations qui nous intéressent. Il ne s'agit pas de dire que nous sommes passés de pratiques de danse et de sculpture à des pratiques de vidéo et de performance, mais plutôt de voir le glissement d'un système esthétique à un autre, largement opposés.

L'usage de la vidéo au sein des espaces alternatifs est d'abord à l'origine de considérations esthétiques nouvelles. Quand la vidéo s'offre par le biais d'une caméra et d'un moniteur, une parenthèse temporelle, physique et psychologique, s'installe dans l'espace d'exposition. Les découpages réels, de matériaux et de formes, de la sculpture à l'*anarchitecture*, sont transposés dans l'art vidéo par des découpages et des superpositions temporels. La caméra et le moniteur permettent en effet de jouer sur le dédoublement des lieux, des corps et des espaces, de les faire se chevaucher, visuellement et temporellement. L'arrivée de la vidéo va radicalement transformer les pratiques d'un art de l'espace vers un art du temps et de l'instant démultiplié. Même si les moniteurs vidéo et les caméras ont pu être utilisés pour séquencer l'espace, ils expriment avant tout dans un rapport étroit aux temps de la perception, ou aux temps du récit mis en espace.

La vidéo va également être à l'origine d'un ensemble de pratiques, principalement dans les collectifs vidéo proches de The Kitchen, se situant entre la performance et le documentaire. Le récit et la narration de l'artiste, d'un témoin ou d'un personnage sont recueillis par la caméra vidéo qui saisit le réel comme nul autre médium ne l'avait fait jusqu'ici. La vidéo devient donc un des supports du récit ou encore de la confession, de l'intime cadré, enfermé dans cet espace clos entre la caméra et l'écran du moniteur. Ce rapport au moniteur existait dès les premières vidéos de Vito Acconci dans un usage paradigmatique du médium propice à la confession et au repli sur soi. La vidéo vient non seulement apporter de nouvelles possibilités techniques et théoriques, mais semble également converger avec les mutations de l'espace urbain dans ce repli sur soi et sur l'espace intérieur. Les forces qui animaient les danseurs et sculpteurs sortant de l'espace alternatif, travaillant collectivement, semblent s'être inversées pour conduire les artistes vers une intériorité concrète ou métaphorique. Le rapport au cadre, à la structure du moniteur, à la perception de la réalité via l'écran vidéo va profondément modifier les stratégies de diffusion des œuvres. Alors que les premières années de la décennie présentaient des pratiques ouvertes, hors-cadre, dépassant les murs mêmes des espaces d'exposition, le recours à la vidéo va focaliser, va concentrer l'attention et le regard vers le cadre et l'écran.

En outre, la transmission de l'expérience, de la vidéo ou de la performance, va se faire à la fois dans l'espace d'exposition, quand nous constatons un transfert de plus en plus fréquent de l'expérience du *performer* vers l'expérience du spectateur, quand le public vient à prendre part à une installation vidéo pour se trouver à la place qu'occupait l'artiste quelques années auparavant, mais aussi à travers la critique, les magazines et la page. La complémentarité entre la presse et les espaces alternatifs, entre *Avalanche* et le 112 Greene Street, entre Artists Space et *Art-Rite*, a pu assurer aux artistes d'autres modèles de diffusion de leurs œuvres indépendants de l'espace concret. Les sculpteurs des premières années ont pu envisager la photographie comme un document, une trace, mais certainement pas comme un vecteur de transmission de l'expérience esthétique. Apparaît alors un point de basculement dans les systèmes esthétiques déployés au sein de l'alternative. Les installations vidéo et les performances vont être complétées par la publications de scripts, de schémas, de récits qui rendent l'expérience concrète intelligible.

Scripts, récits, listes et photographies : ce sont les vecteurs classiques d'un art reproductible qui viennent documenter les performances et installations vidéo des années 1974-1976, avant qu'ils ne s'imposent comme des éléments constituant une esthétique à part entière. La relation entre vidéo et performance trouve un écho parfait dans l'essence séquentielle de la page, du livre ou du magazine, médiums développés très largement à la fin des années 1970. Or, ce passage du sculptural au pictural dans la période de transition entre 1974 et 1976, est fondamental puisqu'il a conditionné la réception des œuvres par les artistes de la génération suivante et par la critique contemporaine. Les développements de la vidéo et de la performance correspondent à une esthétique de l'instant qui nécessite et mérite une documentation. L'œuvre n'est plus aussi tangible, elle devient d'abord intelligible. Ces glissements esthétiques n'auraient pas eu l'impact qu'ils ont eu sur la suite de l'évolution des formes si le contexte n'était pas venu accentuer le phénomène.

En effet, comme nous avons pu le détailler dans une troisième partie, l'année 1976 reflète une successions d'évènements et de mutations, urbaines, institutionnelles, éditoriales, et esthétiques. Le quartier de SoHo est arrivé à saturation et les artistes tendent à chercher de nouveaux lieux pour leurs ateliers, vers TriBeCa, le Lower East Side ou l'East Village. Les mailles du réseau se détendent et l'alternative est désormais immergée dans les galeries commerciales, les résidences, et les boutiques. Les territoires en friche ont quasiment disparus et les espaces alternatifs de la seconde génération s'ouvrent dans de nouvelles marges urbaines et institutionnelles, dans le Queens notamment. L'art situationnel jouant des matériaux et de la topographie des lieux présenté à P.S.1 est une dernière représentation de la première forme de l'alternative. Image des expérimentations des années précédentes, *Rooms* ne révèle rien des pratiques intermedia, des performances vidéo qui semblent pourtant définir SoHo la même année dans une exposition montée par René Block à Berlin.

C'est en effet en 1976 également que le galeriste expose la nouvelle scène new-yorkaise en Allemagne. La catalogue présente SoHo et les espaces alternatifs à travers deux médiums : la vidéo et la performance. Il est fait une histoire de SoHo, de ses rues et de ses communautés d'artistes, puis sont présentées ces innovations

artistiques qui caractérisent alors la nouvelle scène Downtown. Un espace comme The Kitchen figure en bonne place quand le 112 Greene Street ou d'autres espaces de la première génération – et de la première définition – sont largement mis de côté. A ce moment précis de la chronologie, plusieurs visions de l'alternative se chevauchent. Après cette date, l'essentiel de l'alternative sera perçu à travers le prisme de la performance et de la vidéo, brouillant les définitions premières. Un magazine comme *Avalanche* cesse de paraître, de nouveaux journaux émergent dans la presse locale et des artistes de la nouvelle génération arrivent à New York au moment même où les premiers regards rétrospectifs se tournent vers l'alternative et son histoire.

Pourtant, un point va poser problème : si les développements de la vidéo et de la performance se sont faits assez tardivement dans le cas de certains espaces alternatifs, la part des galeries dans l'essor de la vidéo est essentiel. En 1976, il est parfois malaisé de faire la différence entre les pratiques développées dans les espaces alternatifs et dans les galeries quand ce sont les mêmes artistes qui s'y produisent, quand la vidéo et les performance dominent de la même manière. Ce qui faisait la différence entre galeries et espaces alternatifs dans les premières années - la brutalité des lieux, l'interdisciplinarité vive et improvisée - s'est peu à peu effacé. La définition et la perception de l'alternative ne peuvent qu'en être modifiées. Le contournement du système des galeries ne se fait donc plus sur le plan des pratiques mais sur le plan du modèle institutionnel. Les espaces alternatifs sont des espaces collaboratifs, voire coopératifs, à but non lucratif.

De l'analyse des espaces alternatifs par le prisme de la vidéo et de la performance et de la conjonction esthétique entre galeries et espaces alternatifs vont émerger de nouvelles conceptions de l'alternative. La première conséquence est l'inclusion *a posteriori* d'espaces comme The Kitchen ou Artists Space dans le mouvement des espaces alternatifs. De même, les galeries coopératives comme 55 Mercer ou Artists in Residence prennent également part à cette nouvelle définition, plus large et vraisemblablement plus institutionnelle. Par là, les espaces alternatifs confirment leur rôle de tremplin ou de laboratoire, à la marge des institutions, parties prenantes du système rejeté à la fin des années 1960. Les liens étroits unissant les espaces alternatifs à la ville de New York, au New York State Council on the Arts ou au National Endowment for the Arts ne pouvaient que les guider vers cette inclusion de l'alternative dans un système triangulaire rassemblant galeries, musées et espaces alternatifs.

Outre les conséquences institutionnelles des évolutions esthétiques et contextuelles, les pratiques artistiques de la fin des années 1970 révèlent les mêmes modes de déformation des perception, et de transmission de l'expérience. La part croissante du script, du texte et de la photographie permettent une diffusion des œuvres bien au delà de Manhattan, et les artistes de la génération s'épanouissant après 1976 n'ont, pour une grande partie, pas connu les premières années des espaces alternatifs. Certains traits esthétiques, comme le récit, le script, le recours à la narration et à la photographie de façon complémentaire, prennent alors une valeur supérieure à celle accordée auparavant par les artistes eux-mêmes. La génération de l'exposition *Pictures* arrive à New York apportant avec eux les expériences de la côté Ouest ou les perceptions recadrées de la première alternative new-yorkaise vue à travers la presse. Cette assimilation indirecte des premières années

de l'alternative et ces transferts géographiques, combinés au renouvellement de certains quartiers comme TriBeCa puis le Lower East Side et l'East Village, ont conduit l'alternative vers de nouvelles voies esthétiques.

Ce que développent Artists Space, The Kitchen et Franklin Furnace, les trois pôles majeurs de l'alternative après 1976, est avant tout un art du cadre et du récit. Des performances narratives et musicales de Laurie Anderson aux lectures de Martine Aballea ou aux photographies de Barbara Kruger, en passant par les performances multimédia de Joan Jonas, le temps est découpé, la narration séquencée et la vie mise en scène. Alors que les pratiques artistiques dans les premières années des espaces alternatifs étaient d'abord des jeux de formes, de forces et de matières, la seconde moitié de la décennie fait la part belle au récit et au littéraire. Le littéraire de la fin des années 1960 et du début des années 1970 se concentre sur la forme du mot. L'objectité du mot est ensuite mise en regard d'une photographie plate, du document dans un désir de créer une relation analogique entre texte et image. Le glissement du mot vers le récit, le livre et la lecture s'est fait progressivement, et si certaines ruptures nous sont apparues au milieu de la décennie, certaines lignes de forces restent sous-jacentes. Les références au quotidien et à l'habiter qui parsemaient les activités et les expositions des premières années n'ont pas disparu et se sont au contraire épanouies dans des formes plus littérales comme la photographie. Alors que les pratiques de l'écrit et de la page semblent proposer une des meilleurs alternatives aux modes de diffusion et d'exposition traditionnels et institutionnels des œuvres, c'est finalement un retour au cadre et à des principes plus conventionnels qui se met en place. La page et l'écran du moniteur vidéo ne sont certes pas les cadres conventionnels d'un médium pictural, mais ils se prêtent cependant à un jeu rétrospectif dépassant même les préceptes modernistes dans un schéma anti-progressiste remarquable. En effet, la structure formée par le moniteur vidéo et la caméra avait guidé les artistes vers ce motif désormais paradigmatique de la vidéo : l'image de soi et la confession. Par là s'ouvrait la voie du récit et de la narration. L'essor de la presse d'artiste et des pratiques de l'écrit ne pouvait que renforcer cette direction prise par une nouvelle esthétique littéraire. Alors que la première génération des espaces alternatifs refusait l'espace d'exposition moderniste, la seconde génération, dans son usage du littéraire, de l'allégorie et du mélange des genres viendra achever ce qu'il restait des préceptes du modernisme.

L'art du processus exprimé dans les sculptures de la première moitié des années 1970 se poursuit sur la page, par le texte et l'image. Le recours à la planche contact par les sculpteurs comme Gordon Matta-Clark dans *Avalanche* et dans nombre de ses transferts vers la page va converger avec d'autres pratiques utilisant l'image dans un contexte narratif. De la décomposition de la création, des métamorphoses de la matière, l'on passe à la séquentialisation du récit, à la création d'un langage narratif par l'image. Les pratiques révélées à Artists Space en 1977, celles de l'appropriation, de la distanciation photographique et de l'allégorie, montrent une assimilation progressive des recherches esthétiques de la décennie tout en révélant la distance géographique et historique posée par la nouvelle génération. Les quelques zones urbaines encore non réhabilités et disponibles pour une nouvelle *frontier* et une nouvelle avant-garde constituent en effet un terrain neuf pour la génération émergente. Le quartier de Times Square, ceux de l'East Village et du Lower East Side

diffèrent très largement du SoHo des années 1960. Si la matière urbaine inspire, c'est dans sa vitalité, ses personnages singuliers, ses rituels. C'est le récit de la ville qui inspire plus que les matériaux et les formes.

Pourtant, au delà de ces mutations perpétuelles et de ces ruptures dans la définition des espaces alternatifs, le mouvement a continué de revendiquer une place à part dans le système des arts, à la lisière des musées et des galeries. Si les similitudes entre pratiques des galeries et pratiques des espaces alternatifs sont certes croissantes, des espaces comme Franklin Furnace attestent des possibilités d'une alternative réelle et radicale dont témoigneront également les galeries de l'East Village au milieu des années 1980. Modèle issu des années 1970, l'alternative de la fin des années 1970 et des années 1980 semble renouveler les images d'une communauté très soudée autour d'une esthétique, autour de modes de vie, de musiques et de lieux partagés, comme avait pu l'être la communauté de SoHo. Dans ce sens, certains quartiers ont été plus propices aux développements de telles communautés. Le glissement de SoHo vers TriBeCa au milieu des années 1970 n'a pas été suivi par un réel renouveau du quartier ni par l'affirmation d'un nouveau réseau. Les artistes étaient les mêmes, seulement un peu plus éparpillés. Au contraire, l'East Village possède d'abord des caractères psycho-géographiques, ces limites, ces frontières qui avaient permis de constituer la forme de SoHo, mais aussi une réelle histoire littéraire et cinématographique perçue en filigrane dans la nouvelle scène new-yorkaise des années 1980.

Si le transfert du modèle des années 1970 semble avoir fonctionné dans les quartiers est des années 1980, qu'en est-il des transferts entre villes, entre pays d'un tel modèle qui marqua durablement la scène artistique new-yorkaise ? Si les espaces alternatifs ont constitué le cœur de la scène new-yorkaise, ils ont également donné naissance non seulement à des modèles esthétiques et institutionnels, mais aussi à des modèles structurels reliant institutions de l'*establishment* et espaces alternatifs, reliant espaces alternatifs et contexte urbain. La trame dans laquelle se sont insérés les espaces alternatifs à New York n'a pas été unique et l'on peut s'interroger sur l'apparition de phénomènes similaires dans des villes telles que Chicago ou San Francisco. Les espaces alternatifs y étaient bien présents également et Martha Wilson, grâce à de multiples voyages, a tenté de relier les réseaux entre-eux, d'élargir le cercle new-yorkais vers la côte Ouest ainsi que vers les états trop peu considérés dans une histoire globale de l'art américain. Dans quelle mesure les conditions présentes à New York à la fin des années 1960 ont-elles donné lieu à la naissance d'espaces et de pratiques similaires ? En quoi les espaces new-yorkais ont-ils pu fournir un modèle ? Un suivi de la diffusion du modèle new-yorkais pourrait-il nous amener au delà des frontières américaines ou bien doit-on voir dans l'émergence concomitante des espaces alternatifs une combinaison d'influences esthétiques, contextuelles et historiques ? Convergences réelles ou supposées, influences avérées ou non : il s'agit surtout de dégager des modèles de l'évolution des pratiques à un moment crucial de l'histoire américaine. Si l'on connaît les liens entre New York et la Californie, bien peu d'études se sont penchées sur les convergences structurelles ou esthétiques d'espaces comme Intersection for the Arts à San Francisco et The Kitchen à New York. Fondé avant les premiers espaces alternatifs new-yorkais, Intersection for the Arts a fonctionné sur un modèle similaire. Si nous devions faire l'étude de ces transferts géographiques et historiques, il nous importerait certes d'établir les liens réels, les

rencontres et les échanges, mais c'est avant tout une analyse du climat, des formes et des catalyseurs d'apparitions de modèles identiques qui retiendraient notre attention, reprenant en cela les remarques que faisait H.M. Enzenberger à propos de la poésie moderne :

> « […] la recherche des influences et des interactions directes a toujours quelque chose de subalterne. La communauté de vues dont il est question ici a justement pour caractère de n'avoir jamais dépendu d'elles. […] Ce qui constitue l'essence du phénomène, ce n'est pas que tel ou tel a connu ou lu tel ou tel, mais au contraire que, dans les régions les plus diverses du monde, des auteurs qui n'avaient jamais entendu parler les uns des autres, au même moment, indépendamment les uns des autres, se posent des problèmes comparables et aboutissent à des solutions comparables. [571]»

Si notre étude s'est attachée à détailler les problèmes et les solutions posées aux artistes à la fin des années 1960, ainsi que l'évolution de ces solutions, elle ouvre également la voie vers une recherche plus large traitant du rapport du musée à ces espaces laboratoires modélisés dans les années 1970. Des piquets de grève de l'Art Workers Coalition en 1969 à la démission d'Alanna Heiss de la direction de P.S.1 en 2008, l'histoire du MoMA effleure sans cesse celle de l'alternative. S'est vraisemblablement construit un autre modèle, celui du musée et de ses « laboratoires » satellites, incubateurs de pratiques, territoires jugés plus proches des pratiques contemporaines, plus à même d'exposer un art en train de se faire.

571Hans Magnus Enzensberger, « Le langage universel de la poésie moderne » [1960], *Culture ou mise en condition ?* [1962], trad. Bernard Lortholary, Paris, UGE-10/18, 1973, p. 300-301.

Bibliographie

I. Publications traitant des espaces alternatifs

1) Publications parues avant 1981

- **Livres**

PELTASON Ruth A. *Creative Time: The Book, 33 years of Public Art in New York City*, Ed. :, Princeton Architecture Press, New York, 2007.

ARTISTS MEETING FOR CULTURAL CHANGE. *An anti-catalog*. New York : The Catalog Committee, Artists Meeting for Cultural Change, 1977

WEBSTER, Sally, *A Report : Alternative Spaces and the Crises Threatening Their Survival*. New York : Rose Web Projects, 1982

- **Catalogues d'expositions**

New York Downtown : SoHo, catalogue de l'exposition tenue à Berlin à l'Akademie der Künste du 5 septembre au 17 octobre 1976, et réalisée par René Block

Alternatives in Retrospect : An Historical Overview 1969 - 1975. Exposition organisée par Jacki Apple. 9 mai - 16 juin 1981, au New Museum, New York.

112 Greene Street / 112 Workshop, *History, Artists & Artworks,* Ed. : Robyn Brentano et Mark Savitt, New York University Press, New York, 1981

Rooms, P.S.1, New York, 1976. Commissaire : Alanna Heiss. (9 - 26 juin 1976)

55 Mercer / 12 years, 1971 – 1982, 55 Mercer, New York. Commissaire : Lawrence Alloway.

Persona, The New Museum for Contemporary Art, New York, 1981. Commissaires : Lynn Gumpert et Ned Rifkin.

- **Périodiques**

Avalanche Magazine
Avalanche Newspaper
0 to 9
0 to 9, The Complete Magazine: 1967-1969, edited by Vito Acconci & Bernadette Mayer, Ugly Duckling Press, Lost Literature Series, Brooklyn, New York. 2006
Art-Rite
Aspen
Cover
The Fox

2) Publications parues après 1981

- **Livres**

MOORE, Alan, *Collectivities : Protest, Counter-Culture and Political Postmodernism in New York City Artists Organizations, 1969-1985,* thèse de doctorat (non publiée) soutenue en 2000 à la City University of New York, sous la direction de Sally Webster

AULT, Julie (Ed.), *Alternative Art New York 1965-1985*, The Drawing Center / University of Minnesota Press, 2002.

COLLINS, Tricia et MILAZZO Richard (Ed.), *An Anthology of Statements Celebrating the Twentieth Anniversary of White Columns*, White Columns, New York, 1991.

SMITH, Valerie (Ed.), *5000 Artists Return to Artists Space: 25 years*, Artists Space / D.A.P. Publishers, 1998.

TOMLIN, Lily (Ed.), *The Arties – Franklin Furnace's Tenth Anniversary Celebration*, Franklin Furnace, 1986.

MOORE Alan (Ed.), *Inside Out : The Art World of the Squats,* New York, Solo Foundation, 1994

- **Catalogues d'expositions**

Food, catalogue de l'exposition tenue à White Columns (anciennement 112 Greene Street) du 3 octobre 1999 au 13 février 2000. Commissaire, Catherine Morris.

Cultural Economies:Histories from the Alternative Art Movement, NYC.Commissaire : Julie Ault.

Galleries of the Lower East Side, Artists Space, New York, 1984. Commissaire : Helene Winer.

- **Périodiques**

The Drama Review 49, 1 (T85), Printemps 2005 Numéro consacré à Franklin Furnace.

II. Publications traitant de la scène Downtown

1) Histoire et urbanisme

SIMPSON, Charles R., *SoHo, The Artist in the City*, Chicago University Press, Chicago, 1981

ABU-LUGHOD, Janet L., *From Urban Village to East Village : The Battle for New York's Lower East Side,* Oxford, England et Cambridge, Mass., Blackwell, 1994

ALLEN, Oliver E., *Tales of Old Tribeca: An Ilustrated History of New York's Triangle Below Canal*, New York: Tribeca Trib Inc., 1999

KAPRALOV, Youri, *Once there was a Village,* New York, Akashic, 1998

MELE, Christopher, *Selling the Lower East Side : Culture, Real Estate, and Resistance in New York City,* Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000

PARRY, Albert, *Garrets and Pretenders, a History of Bohemian in America,* New York, Covici Friede, 1933

SANDERS, Ed*, Hymn to the Rebel Cafe*, Santa Rosa, California, Black Sparrow Press, 1993

SANTE, Luc, *Low Life : Lures and Snares of Old New York,* New York, Farrar, Straus and Giroux, 1991

SMITH, Neil, *The New Urban Frontier : Gentrification and the Revanchist City,* New York, Routledge, 1996

STANSELL, Christine, *American Moderns : Bohemian New York and the Creation of a New Century,* New York, Metropolitan Books, 2000

ZUKIN, Sharon, *Loft Living : Culture and Capital in Urban Change,* Baltimore, Md., Johns Hopkins University Press, 1982

- **Articles**

ASHTON, Dore, « Art Cooperators Reunite. 5 young artists who founded Tanager gallery displayed in newer quarters », *The New York Times,* 26 mai 1960.

« Artists Organize to Save Lofts As Studios Despite Five Hazard », *The New York Times,* 9 avril 1961

« Cavanagh assures artists on housing » *The New York Times* 10 mai 1961

MCCANDLISH, Phillips, « Artists May Strike to Save Lofts », *The New York Times,* 3 juillet 1961

« City Acts to avert strike by artists » *The New York Times,* 5 août 1961

« Artists Boycott », *The New York Times* , 6 août 1961

KAPLAN Sam, « Artists say city broke loft pact » *The New York Times,* 1er décembre 1961.

« Artists and city end fights on lofts » *The New York Times* 9 décembre 1961

MILLSTEIN, Gilbert, « Portrait of the loft generation », *The New York Times,* 7 janvier 1962

BENNETT, Charles G., « City, State press artists' loft aid. Auction and bill paying way for living-working area », *The New York Times,* 5 avril 1963

O'KANE, Lawrence, « City considering low-rent studios », *The New York Times,* 10 décembre 1963

SHANLEY, John P., « Artists to picket in loft protest. City is accused of violating agreement by enforcing regulations on zoning. Museums and Art Galleries to be asked to close in April demonstration. », *The New York Times* 29 février 1964

« Art notes : fighting city hall » *The New York Times,* 29 mars 1964

« 1000 artists march to protest zoning rules on loft studios » *The New York Times,* 4 avril 1964

GLUECK, Grace, « Young Man Gone West », *The New York Times,* 11 octobre 1964

GLUECK, Grace, « Art Notes. Housing the loft generation », *The New York Times,* 9 octobre 1966

GLUECK, Grace, « Co-op in 'village' to house artists », *The New York Times,* 8 avril 1967

« City plans lofts as a studio co-op » *The New York Times* 17 juillet 1967

GLUECK, Grace, « Artists Arrange Multi-Loft Show », *The New York Times,* 19 avril 1968

GLUECK, Grace, « Art Notes. At the drop of a slogan », *The New York Times* 16 juin 1968

« Art a Downtown scene », *The New York Times* 28 novembre 1970

THORNTON, Gene, « From Fine Art to plain junk », *The New York Times* 14 novembre 1971

SCHJELDAHL, Peter, « The changing gallery scene : return of the co-op » *The New York Times,* 17 septembre 1972

GLUECK, Grace, « They create a new art scene », *The New York Times,* 5 mai 1974

GLUECK, Grace, « Art People. A visit to SoHo – where the art and the artists are live », *The New York Times,* 9 juillet 1976

PALMER, Robert, « Intermedia Fun House », *The New York Times,* 15 décembre 1976

« 10 Artists Downtown Have Open Door Policy » *The New York Times* 22 avril 1977

DUNNING, Jennifer, « SoHo is a SoHappening », *The New York Times,* 20 mai 1977

RUSSELL, John, « Artists in school for '10 Downtown' », *The New York Times* , 16 septembre 1977

GLUECK, Grace et QUINDLEN, Anna, « SoHo in springtime », *The New York Times,* 31 mars 1978

« Loft dance festival will begin Sept 28 », *The New York Times* 18 septembre 1979

RUSSELL, John, « A Birthday at Artists Space », *The New York Times,* 21 octobre 1979

KRAMER, Hilton, « Art View. An artist emerging from the 60's counterculture », *The New York Times* 13 décembre 1981

ALLOWAY, Lawrence, « When artists start their own galleries », *The New York Times,* 3 avril 1983

2) Arts et esthétique

- **Livres**

A view of a decade, 1967-1977, Museum of Contemporary Art, Chicago, 1977.

Anderson & Archer's SoHo. The essential guide to Art and Life in Lower Manhattan. Art in America - Simon and Schuster, New York, New York. 1979

New York Downtown : SoHo, catalogue de l'exposition tenue à Berlin à l'Akademie der Künste du 5 septembre au 17 octobre 1976, et réalisée par René Block

Holly Solomon Gallery: the First Two Years, Holly Solomon Gallery, 1977. Commissaire : Holly Solomon.

KOSTELANETZ, Richard, *SoHo: The Rise and Fall of an Artists' Colony*, Routledge, New York, NY, 2003

BANES, Sally, *Greenwich Village 1963: Avant-garde performance and the Effervescent Body*, Duke University Press, 1993

WALLIS, Brian, Ed., *If you lived here: The City in Art, Theory, and Social Activism. A Project by Martha Rosler,* The New Press / Dia Art Foundation, 1991.

TUCKER, Marcia, *A short life of trouble, forty years in the New York art world*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2008

SUKENICK, Ronald, *Down and In : Life in the Underground,* New York, Beech Tree Books, 1987

DE COPPET, Laura et JONES, Alan, *The Art Dealers: The Powers Behind the Scene. Tell How the Art World Really Works*, New York: Cooper Square Press, 2002 [1984]

BANES, Sally, *Terpsichore en baskets – Post-modern dance*, Editions Chiron – Centre national de la danse, Paris, 2002

BANES, Sally, *Subversive expectations : performance art and paratheater in New York 1976, 1985*

BANES, Sally, *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*, Hanover, N.H.: University Press of New England, 1994.

TAYLOR, Marvin, The Downtown Book, The New York Art Scene, 1974 – 1984, Princeton University Press, 2006

Up is up and so is Down, New York's Downtown Literary Scene, 1974-1992, New York, NYU Press, 2006.

- **Périodiques**

BANES, Sally, "The Art of Meredith Monk", *Performing Arts Journal* , Vol 3., No 1 (Spring Summer 1978), pp 3-18.

Brown, Trisha. Douglas Dunn. "Dialogue: On Dance", Performing Arts Journal, Vol 1, No 2 (Autumn, 1976), pp 76-83

Mangolte, Babette, "A Portfolio of Trisha Brown's Work", *October,* Vol 10. (Autumn 1979) pp 38-50

Marranca, Bonnie, "Meredith Monk's "Recent Ruins": The Archeology of Consciousness: Essaying Images", *Performing Arts Journal*, Vol 4, No 3 (1980), pp. 39-49.

III. Monographie et écrits d'artistes

Joan Jonas, Scripts and Descriptions, 1968 – 1982, edité by Douglas Crimp, University Art Museum, University of California Berkeley, 1983

Robert Smithson, *The Collected Writings*. Edité par Jack Flam. University of California Press, 1996

Vito Acconci, A Retrospective, 1969-1980 : exposition organisée par Judith Rossi Kirschner au Musée d'art contemporain de Chicago du 21 mars au 18 mais 1980, Chicago : The Museum, 1980.

Gordon Matta-Clark : You Are The Measure, catalogue de l'exposition organisée au Whitney Museum of American Art, par Elisabeth Sussman, du 22 février au 3 juin 2007

Richard Nonas : Parts to anything, organisée au Nassau County Museum of Fine Art, du 17 mars au 12 mai 1985

Richard Nonas, *Details from the Excavation of Wooster Street*, Buffalo Press, New York, 1972. 24 pages non reliées.

Richard Nonas, *My Life on the Floor* (Volume 5 des *Details from the Excavation of Wooster Street*), Buffalo Press, New York, 1974.

Richard Nonas, *Details from the Excavation of Wooster Street*, Buffalo Press, New York, 1972. (Portfolio de 22 pages, dessins et lithographies).

Richard Nonas, *Summer 1906* (Volume II des *Details from the Excavation of Wooster Street*), Buffalo Press, New York, 1973.

Lynda Forsha, *Jene Highstein*, catalogue de l'exposition tenue à La Jolla - Musée d'art contemporain, 13 décembre 1986 – 1er février 1987

Gerry Schuma, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1980. Commissaire : Dorine Mignot.

IV. Ouvrages généraux

1) Arts et esthétique (Performance / livres d'artiste etc... quel classemenent ?)

- **Livres**

Francis Frascina, *Art, politics, and dissent : aspects of the art left in sixties America*, Manchester University Press, Manchester, 1999

Julia Bryan-Wilson, *Art Workers : Radical Practice in the Vietnam War Era*, University of California Press, Berkeley et Los Angeles, 2009

Brian O'Doherty, *White Cube, l'espace de la galerie et son idéologie*, JRP Ringier, Zurich, 2008

Sally Banes, *Terpsichore en baskets – Post-modern dance*, Editions Chiron – Centre national de la danse, Paris, 2002

Art, Activism & Oppositionality : Essays from Afterimage, Ed. : Grant H. Kester, Duke University Press, 1998.

Art After Conceptual Art, Ed. : Alexander Alberro et Sabeth Buchmann, Cambridge, The MIT Press, 2006 (1998)

Germano Celant, *Arte Povera: Earthworks – Impossible Art – Actual Art – Conceptual Art,* Praeger, 1969.

Allan Kaprow, *Assemblage, Environments & Happenings,* Abrams, 1966.

Amy Newman, *Challenging Art : Artforum 1962-1974*, SoHo Press, 2000.

LIPPARD Lucy, *Changing, Essays in Art Criticism*, E.P. Dutton & Co, New York, 1971.

Conceptual Art: A Critical Anthology, Ed.: Alexander Alberri and Blake Stimson, Cambridge, The MIT Press, 1999.

Discourses: Conversations in Postmodern Art and Culture, Ed. : Russell Ferguson, William Olander, Marcia Tucker et Karen Fiss, The New Museum of Contemporary Art, New York / MIT Press, Cambridge, 2000.

REISS Julie H., *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*, The MIT Press, 1999.

LIPPARD Lucy, *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*, E.P. Dutton, 1976.

BURNHAM Jack, *Great Western Salt Works, Essays on the meaning of Post-Formalist Art*, George Braziller, 1974.

KIRBY, Michael *Happenings*, E.P. Dutton, 1965.

SANDFORD Mariellen R., *Happenings and Other Acts*, Routledge Press, 2005 (1995)

HALL Doug et Sally Jo Fifer, *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art,* Aperture, 1990.

SONDHEIM Alan, *Individuals: Post-movement Art in America,* E.P. Dutton & Co, Inc. 1977.
Gregory Battcock, *Minimal Art: A Critical Survey,* E.P. Dutton & Co., 1968.

MEYER James, *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*, New Haven, Yale University Press, 2001.

KWON Miwon, *One Place after Another : Site Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, The MIT Press, 2004.

CRIMP Douglas, *On the Museum's Ruins*, Cambridge, The MIT Press, 1993.

RATCLIFF Carter, *Out of the Box: The Reinvention of Art, 1965-1975*, New York, School of Visual Arts, 2000.

MONTANO Linda, *Performance Artists Talking in the Eighties,* Berkeley, University of California Press, 2000.

GOLDBERG Roselee, *Performance: Live Art 1909 to the Present,* Harry N. Abrams, Inc, 1979.

PINCUS-WITTEN Robert, *Postminimalism*, Out of London Press, 1977.

LIPPARD Lucy, *Six years: The Dematerialization of the Art Object,* Praeger, 1973.

ROTH Moira, *The Amazing Decade, Women and Performance Art in America*, 1970-1980, Asrro Artz, 1983.

MEREWETHER Charles ed., *The Archive. Documents of Contemporary Art,* The MIT Press / Whitechapel Gallery, 2006.

MULLER Gregoire, *The New Avant-Garde: Issues for the Art of the Seventies*, Praeger, 1972.

KOSTELANETZ Richard, *The Theatre of Mixed Means, An Introduction to Happenings, Kinetic Environments, and Other Mixed-Means Performances,* The Dial Press, New York, 1968.

SCHNEIDER Ira et KOROT Beryl, *Video Art*, Harcourt Brace Jovanovich, 1976.

KOTZ Liz, *Words to be looked at: Language in 1960s Art*, The MIT Press, 2007.

WALLIS Brian et TUCKER Marcia, *Art After Modernism: Rethinking Representation*, The New Museum of Contemporary Art / David R, Godine, Publishers, 1984.

LIPPARD Lucy, *Get the Message, A Decade of Art for Social Change*, E.P. Dutton, 1984.

Maria Eichhorn, *The Artist's Contract (*An Examination of Seth Siegelaub and Robert Projansky's « The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement »), Verlag der Buchhandlung Walther Konig, Cologne, 2009.

FRIED, Michael, *Contre la théâtralité, Du Minimalisme à la photographie contemporaine*, Paris, Gallimard, 2007.

FELSHIN Nina, ed., But Is It Art ? The Spirit of Art as Activism (Seattle : Bay Press, 1995)

SIEGEL Judy, Mutiny and the Mainstream: Talk that Changed Art, 1975-1990, New York: Midmarch Arts Press, 1992.

KOSTELANETZ, Richard, Metamorphosis in the arts: a critical history of the 1960's, Brooklyn, NY. Assemblling Press, 1980.

BATTCOCK Gregory and Nickas Robert, The Art of Performance: a Critical Anthology, New York: E.P. Dutton, c1984.

BUTT, Gavin, *After Criticism, New responses to art and perfor*mance, Malden, MA: Blackwell, 2004.

CAMPBELL, Patrick, *Analysing Performance: a critical reader*, New York, St Martin's Press, 1996.

COHEN-CRUZ Jan, *Radical Street Performance : An International Anthology* (New York : Routledge, 1998)

GOLDBERG, Rosalee, *La Performance du Futurisme à nos jours*, Paris, Thames et Hudson, 2001 (pour la traduction).

JONES, Amelia, *Body Art / Performing the subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998.

KOSTELANETZ, Richard , *On innovative performance(s), three decades of recollections on alternative theatre*, Jefferson (N.C.), London : McFarland, 1994

KOSTELANETZ, Richard , The theatre of mixed means, an introd. to happenings, kinetic *environments, and other mixed-means performances*, New York, the Dial press : 1968

LINDSAY, Arturo Wesley, *Performance art ritual as postmodern thought : an aesthetics investigation*, PhD Dissertation, NYU 1990.

MONTANO, Linda M., *Performance Artists talking in the eighties*, Berkeley, University of California Press, 2000.

REINELT, Janelle G., *Critical Theory and Performance*, Ann Arbor: University of Michigan Press, c1992.

SANDFORD, Mariellen R., *Happenings and Other Acts*, London and New York, Routledge, 1995.

SAYRE, Henry, M., *The Object of Performance, The American Avant Garde since 1970*, Chicago, The University of Chicago Press, 1989

SELL, Mike, *Avant garde performance and the limits of criticism, approaching the Living Theatre, happenings/Fluxus, and the Black Arts movement,* Ann Arbor: University of Michigan Press, c2005.

STEPHENSON, Andrew, *Performing the body / Performing the text,* London; New York: Routledge, 1999.

BROUDE Norma and Mary D. Garrard, The Power of Feminist Art: The American *Movement of the 1970's, History and Impact*, New York, Harry N. Abrams, 1994 pp108-109: "Exhibitions, Galleries and Alternative Spaces" by Judith K. Brodsky.

DEEPWELl, Kate, *New Feminist Art Criticism critical strategies*

SCHLEGEL, Amy Ingrid, Codex Spero : feminist art and activist practices in NY since the *late 60's*, PhD dissertation, Columbia University, 1997.

SCHNEIDER, Rebecca, *The explicit body in feminist performance, 1963-1993*, PhD Dissertation, NYU, 1996.

JAYNE, Wark, *The radical gesture : feminism and performance art in the 1970's*, PhD Dissertation, Toronto, 1997

Livres d'artistes

OWENS, Craig, “Earthwords”, *October*, Vol 10. (Autumn, 1979), pp. 120-130

BURY, Stephen, *Artists’ Books: the book as a work of art*, Aldershot: scolar press, 1995

HOFFBERG, Judith A., Learning to read art: the art of the artists’ books, New Bookbinder, Vol 13, 1993. (UK)

HUBERT, Judd David, *The Cutting Edge of Reading: artists’ books*, New York, NY: Granary Books, 1999

LYONS, Joan, “The artist’s Book as Alternative Space”, Studio International 195, n° 990 (1980), P 75-79

LYONS, Joan, *Artists’ Books : A Critical Anthology and Sourcebook*, Layton, OH : Gibbs M. Smith; and Rochester, NY: Visual Studies Workshop Press. 1985

PADON, Thomas, “Interview with Martha Wilson”, in *Artist/Author: Contemporary Artists’ Book*, edited by Cornelia Lauf and Clive Philpot, 108. New York: Distributed Art Publishers: American Federation of Arts. 1998

Postmodernisme et pragmatisme. Théorie.

- **Livres**

Blackmore Lemmon, Danielle, *Responses to Michael Fried’s theories of theatricality in the visual arts : from modern to postmodern criticism*, PhD Dissertation, NYU,
1997

CARRIER, David, *Rosalind Krauss and American philosophical Art Criticism (from Formalism to beyond post-modernism*), Westport, Conn. Praeger, 2002.

DEWEY, John, *Art as experience* (postface de Shusterman), New York, Perigee Books, 1980 (1934).

DUBLIN, Steven, *Arresting Images: Impolitic Art and Unicivil Actions*, London: Routledge, 1992

FOSTER Hal, *Recodings : Art, Spectacle, Cultural Politics* (Port Townsend, Wash. : Bay Press, 1985). (modernisme / postmodernisme).

HAGBERG, Garry L, *Art as language, Wittgenstein, Meaning, and Aesthetic theory.* Ithaca, Cornell University Press, 1995.

HILLS Patricia, *Modern Art in the USA : Issues and Controversies of the Twentieth Century* (Upper Saddle River, N.J. : Prentice Hall, 2001)

HOWE Irving, *World of our Fathers* (New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1976)

KOSTELANETZ, Richard*, (ed) Esthetics contemporary,* Buffalo, Prometheus Books, 1978

KOSTELANETZ, Richard, *The New American Arts*, New York, Horizon Press, 1965.

LIPPARD, Lucy, *Get the Message ? A Decade of Art for Social Change* (New York : E.P. Dutton, 1984). Ensemble de textes écrits pour *The Village Voice* dans les années 1980.

PRINZ, Jessica, Art discourse/discourse in art, New Brunswick : Rutgers University Press, 1991

SANDLER, Irving, *Art of the Postmodern Era from the Late 1960's to the Early 1990's* (New York, Icon Editions : 1996)

SHUSTERMAN, Richard, *Analytic Aesthetics*, New York, NY, Blackwell, 1989.

SHUSTERMAN, Richard, *Performing Live : aesthetic alternatives for the ends of art,* Ithaca, NY, Cornell University Press, 2000.

SONTAG, Susan, *Against Interpretation and other essays.* New York, Farrar, Straux & Giroux, 1966.

Périodiques :

"Art and consciousness. Susan Sontag interviewed by Bonnie Marranca and Gautam Dasgupta", *Performance Art Journal*

BAER Jo, « The Artist and Politics : A Symposium, » *Artforum* 9, n°1 (septembre 1970) 39

BUCHLOH, Benjamin H.D., "Documenta 7: A Dictionary of Received Ideas", *October;* Vol 22. (Autumn, 1982), pp. 104-126

CAUSEY, Matthew, "Mapping the dematerialized: writing postmodern performance theory", *Postmodern Culture*, Volume 5, numéro 2, janvier 1995.

KOLBOWSKI, Silvia, "An inadequate history of conceptual art", *October,* Vol 92 (Spring 2000), pp 52-70

LIPPARD, Lucy, "The Dematerialization of Art", in *Changing: Essays in Art Criticism*, New York: E.P. Dutton and Co., 1971. p255.

Martha Rosler, Positions in the life world, livre collectif. Cambridge, MIT Press, 1999

OWENS, Craig, "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism", *October*, Vol 12 (Spring 1980) pp67-86

OWENS, Craig, "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism, Part 2", *October*, Vol 13 (Spring 1980) pp 58-80.

SOUSSLOFF, Catherine et Mark Franko, « A New History of Interdisciplinarity », *Social Text*, Volume 20, numéro 4.

YUDICE, George, "For a practical Aesthetics", *Social Text*, No 25/26. (1990), pp129- 145

- **Catalogues d'expositions**

Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art, International Center for Photography, New York, 2008. Commissaire : Okwui Enwezor.

Blurring the boundaries: installation art 1969-1996, Museum of Contemporary Art, San Diego, 1996. Commissaire : Hugh . Davies.

Committed to Print: Social and Political Thems in recent American Printed Art, The Museum of Modern Art, New York, 1998. Commissaire : Deborah Wye.

Concept – Décoratif: Anti-Formalist Art of the 70's, Nahan Contemporary, 380 West Broadway, New York, 1990. Commissaire : Robert C. Morgan.

Content: A Contemporary Focus 1974-1984, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, 1984. Commissaires : Howard N. Fox, Miranda McClintic and Phyllis Rosenzweig.

Sculpture / Nature, catalogue de l'exposition organisée par Jean-Louis Froment et Jean-Marc Poinsot au CAPC de Bordeaux et au Centre Georges Pompidou, musée national d'art moderne, en 1978

Anti-illusion : procedures, materials, par Marcia Tucker et Jim Monte. The Whitney Museum of American Art, 19 mai 1969 – 6 juillet 1969.

Earth Art, Andrew Dickson White Museum of Art, Cornell, 1969. Commissaire : Willoughby Sharp.

14 sculptors: The industrial Edge, Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota, 1969. Commissaire : Martin Friedman.

Out of actions: Between Performance and the Object 1949-1979, Los Angeles Museum of Contemporary Art, 1988. Commissaire : Paul Schimmel.

Open Systems. Rethinking Art c. 1970, Ed. Donna De Salvo, Londres, Tate Modern, 2005. Catalogue publié à l'occasion de l'exposition à la Tate Modern, du 1er juin et 29 août 2005. Commissaire : Donna De Salvo.

Outside the Frame: Performance and the Object, A Survey History of Performance Art in the USA since 1950, Cleveland Center for Contemporary Art, 1994. Commissaires : Robyn Brentano, Olivia Georgia et Linda M. Montano.

(photo) (photo)2 ... (photo)n Sequenced Photographs, University of Maryland Art Gallery, 1975. Commissaire : David Bourdon.

Primary Structures: Younger American and British Sculptors, The Jewish Museum, New York, 1966. Commissaire : Kynaston McShine.

Software: Information Technology / Its New Meaning for Art, The Jewish Museum, 1970. Commissaire : Jack Burnham.

Signs of Life: Process and Materials, 1960-1990, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphie, 1990. Commissaire : Melissa E. Feldman.

'60'80: Attitudes / Concepts / Images, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1982. Commissaire : Edy de Wilde.

The New Sculpture, 1965-1975: Between Geometry and Gesture, The Whitney Museum of American Art, New York, 1990. Commissaires : Richard Armstrong and Richard Marshall.

The Pictures Generation 1974-1984, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2009. Commissaire : Douglas Eklund.

Video Art, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphie, 1975. Commissaire : Suzanne Delehanty.

When Attitudes Become Form. Works – Concepts – Processes – Situations – Information, Kunsthalle Berne et The Institute of Contemporary Art, London, 1969. Commissaire : Harald Szeemann.

CAMPBELL, Mary Schmidt, curator. *Tradition and Conflict : Images of a Turbulent Decade, 1963-1973*, exh. cat. New York : Studio Museum in Harlem, 1985.

- **Périodiques**

KRAUSS, Rosalind, “Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 2”**,** *October*, Vol 4 (Autumn 1977) pp 58-67

KRAUSS, Rosalind, “Notes on the Index: Seventies Art in America”, *October*, Vol 3, (Spring, 1977), pp 68-81

GOLDBERG, Rosalee, “Performance – Art for all?”, *Art Journal*, Vol 40, No ½, Modernism, Revisionism, Plurism, and Postmodernism, (Autumn Winter 1980), pp
369-376.

HOWELL, John, “Art Performance: New York”, *Performing Arts Journal*, Vol 1, No 3 (Winter, 1977), pp 28-39

JONES, Amelia, “Presence in Absentia: Experiencing Performance as Documentation”, *Art Journal* Volume 56, numéro 4, 1997. p16.

KLEB, William, “Art Performance: San Francisco”, *Performing Arts Journal,* Vol 1, No 3 (Winter, 1977) pp 40-50

MARRANCA, Bonnie, “Bodies of Actions, Bodies of Thought: Performance and its critics”, *Performance Art Journal*, volume 21, numéro 1 (janvier 1999) p11-23

MARRANCA, Bonnie, “Performance, A Personal History”, *Performance Art Journal*, volume 28, numéro 1 (2005)

MARRANCA, Bonnie, Gautam Dasgupta, “To Our Readers”, *Performing Arts Journal,* Vol 1, No 1 (Spring 1976) pp 1-2

MEKAS, Jonas, « Movie Journal » (à propos de Carolee Schneemann) *The Village Voice*. 3 février 1975.

WHEELER, Britta B, “The Institutionalization of an American Avant Garde: Performance Art as Democratic Culture, 1970-2000*, Sociological Perspectives*, Vol 46, No 4, Media, Popular Culture, and the Arts (Winter 2003), p. 491-512

AUSLANDER, Philip, “The Performativity of Performance Documentation”, Performance Art Journal, Volume 28, numéro 3. 2006.

ALLSOPP, Ric, “Performance Writing”, *Performance Art Journal*, Volume 21, numéro 1, janvier 1999

DWORKIN, Craig, *Language to Cover a Page, The Early Writings of Vito Acconci*, 2006.

KOSTELANETZ, Richard, “Text-Sound Art: A Survey (Concluded)”, *Performing Arts Journal,* Vol 2, No 2, (Winter, 1978), pp 71-84.

KOSTELANETZ, Richard, “Text-Sound Art: A Survey”, *Performing Arts Journal,* Vol 2, No 2 (Autumn, 1977), pp 61-70

KEIM, Patrick, « Writing aloud : the performance of criticism », *Art Papers*, (USA),
vol 12, n°2, March-April 1988.

SUMNER, Alaric, « Wade in Words. Writing and Performance », *Performance Art Journal*, Volume 21, numéro 1, janvier 1999

GWEN, Allen, « Against Criticism : the artist interview in Avalanche Magazine, 1970- 1976 », in *Art Journal*, vol 64, Fall 2005, p51-61.

ABRAMS, Leonard, « Editorial », *The East Village Eye*, volume 1, numéro 1, mai 1979.

WEINSTOCK, Jane. Martha Rosler, "Interview with Martha Rosler", *October*, Voll 17, The New Talkies, (Summer, 1981), pp 77-98.

NEMSER, Cindy, "The Women Artists' Movement", *Art Education*, Vol 28, No 7 (Nov., 1975), pp. 18-22.

2) Sciences sociales, histoire et politique

- **Livres**

SANSOT, Pierre, *Poétique de la ville*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2004 (1973)

GOODMAN, Paul et Percival, *Communitas, ways of livehood and means of life*, Columbia University Press, New York, NY, 1960 (1947)

EDMINSTON, Susan et CIRINO, Linda D., *Literary New York, A History and Guide*, Houghton Mifflin Company, Boston, 1976

JACOBS, Jane, *Déclin et survie des grandes villes américaines*, traduit de l'américain par Claire Parin-Senemaud, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1991

LYNCH, Kevin, *L'image de la cité*, traduction de Marie-Françoise et Jean-Louis Vénard, Bordas, Paris, 1976

TURNER Frederick J., *La frontière dans l'histoire des Etats-Unis*, traduit de l'anglais par Annie Rambert, Presses Universitaires de France, Paris, 1963

MARTEL, Frédéric, *De la culture en Amérique*, Gallimard, Paris, 2006

STEPHENS, Julie, *Anti-disciplinary protest : sixties radicalism and postmodernism*, Cambridge University Press, Cambridge, UK, 1998

CARROLL, Peter, N, It seemed like nothing happened: the tragedy and promise of *America in the 1970's*

ZUKIN, Sharon, *The Culture of Cities*, Cambridge (Mass.), Blackwell : 1995

SENNETT, Richard, Classic Essays on the culture of cities, New York, Appleton Century Crofts, 1969.

SENNETT, Richard, *Flesh and Stone : The Body and the City in Western Civilization,* New York, W.W. Norton, 1994.

SENNETT, Richard, *The conscience of the eye : the design and social life of cities,* New York : Knopf : Distributed by Random House, 1990.

- **Périodiques**

COLE, David B, « Artists and Urban Development », Geographical Review, Vol 77, No4 (Oct, 1987), pp 391-407

DEUTSCHE, Rosalyn, CARA GENDEL Ryan, « The Fine Art of Gentrification », *October*, Vol 31 (Winter, 1984) pp 91-111.