Allan Kaprow en 1964 : la mue du Happening

Pierre Saurisse

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/critiquedart/1161>

DOI : 10.4000/critiquedart.1161

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupement d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2007

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Pierre Saurisse, « Allan Kaprow en 1964 : la mue du Happening », *Critique d'art* [En ligne], 30 | Automne 2007, mis en ligne le 03 février 2012, consulté le 21 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/1161> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/critiquedart.1161>

Ce document a été généré automatiquement le 21 septembre 2021.

Archives de la critique d'art

Allan Kaprow en 1964 : la mue du Happening

Pierre Saurisse

- ¹ Lorsqu'Allan Kaprow se décide à écrire à Pierre Restany le 12 juillet 1964, il s'excuse d'abord de ne pas lui avoir donné de nouvelles plus tôt. Il a, lui explique-t-il, passé les derniers mois à organiser des happenings aux quatre coins des Etats-Unis : « dans la plupart des cas, j'ai fait des œuvres de grande échelle et dans tous les cas, j'ai donné des conférences sur les Happenings. »¹ La multiplication de commandes de happenings par des institutions donne une nouvelle dimension à ces manifestations qui restaient confinées, à leurs débuts, à quelques rares galeries new-yorkaises.

Lettre d'Allan Kaprow à Pierre Restany, 12 juillet 1964 (extrait). Archives de la critique d'art. Fonds Pierre Restany

- 2 Les conférences données par Kaprow à ces occasions ne sont pas superflues : les happenings sont relativement récents (son premier eut lieu en octobre 1959), et restent, pour la plupart des amateurs, une curiosité essentiellement connue par ouï-dire. Ces représentations qui ne racontent pas vraiment d'histoire, où la scène n'est pas clairement délimitée, et où les interprètes semblent parfois improviser, provoquent le plus souvent scepticisme et perplexité. Malgré la progressive exportation des happenings hors de New York, ceux-ci souffrent d'un manque de reconnaissance, et restent largement incompris. Kaprow s'en ouvre à Restany, dans sa lettre, en se montrant assez affecté par cette situation. Cette missive de juillet 1964 indique cependant une issue : le Happening doit se métamorphoser, et entraîner le spectateur dans sa mue.
- 3 La lettre à Restany est écrite peu après l'organisation de *Eat*, en janvier 1964, dans des caves de New York aux allures de cavernes, autrefois utilisées par une brasserie. À l'entrée de cet environnement animé par des *performers*, les visiteurs découvraient deux constructions verticales en bois. « Sur chacune de ces tours, une fille était assise, immobile, sur une chaise tournant le dos à l'entrée. À gauche, la fille avait une grande carafe de vin rouge et à droite, la fille avait une grande carafe de vin blanc. Si un visiteur réclamait du vin, elles en versaient dans un gobelet en carton qu'elles lui tendaient. Les filles ne parlaient pas et bougeaient à peine, sauf pour servir. »² La déambulation des visiteurs les menait également vers une femme faisant frire des bananes, un homme perché dans une alcôve distribuant des pommes de terre, et une structure de bois dans laquelle des miches de pain et de la confiture étaient à disposition.

de fiction, mais se comportent de façon on ne peut plus bizarre) et hermétiques (en quoi est-ce de l'art ?).

- 6 Alors que Betty Rollin exprime le sentiment, partagé par bien d'autres, d'être exclue du réseau d'initiés capables d'apprécier pleinement un happening, Kaprow s'applique constamment, au contraire, à donner au public le sentiment qu'il est inclu dans l'œuvre. L'une des surprises des premiers spectateurs de happenings était d'être littéralement encerclés par le décor, voire par les *performers*. Une telle intégration du public s'opposait radicalement aux conventions scéniques préservant sa distance avec la scène. Mais cette volonté de lui faire faire corps avec l'œuvre se heurte à la division foncière entre sa vocation et celle des *performers*. Par sa présence le public apporte au happening une contribution extérieure, alors que les *performers* répondent à des exigences internes à l'événement, préétablies pour en former la trame. Dans *Eat*, même si le visiteur est libre d'interagir avec les interprètes, sa liberté d'action s'oppose clairement aux instructions suivies par les *performers* : c'est ce qui fait toute la différence entre l'affabilité spontanée de la dame au vison et le mutisme volontaire de la fille aux bananes.
- 7 Le fait que *Eat* soit le dernier environnement de Kaprow marque une transition dans son parcours. L'artiste américain va désormais concentrer son attention sur les moyens d'accomplir une véritable fusion du public dans les happenings. Dès le mois suivant, en février 1964, il conçoit *Birds* à l'invitation d'une université de l'Illinois. Ce happening marque un pas en ce qu'il est le premier à se passer totalement de spectateurs : tous les étudiants et professeurs présents dans le parc bordant le campus participent aux actions, que ce soit l'accrochage de meubles dans les arbres ou la construction d'un mur de pierre sur un pont. Peu après, en mai, *Household*, un happening organisé dans la décharge de la ville d'Ithaca, dans l'état de New York, suit la même voie. Le script prévient d'emblée : « Il n'y aura pas de spectateurs pour cet événement. »⁵ Le Happening est en train de muer, non seulement en adoptant une nouvelle échelle, occupant les vastes étendues des espaces extérieurs, mais aussi en étendant sa sphère jusqu'à incorporer toutes les personnes présentes.

Script « Household », 1964, p.1/3 (extrait) ©droits réservés. Archives de la critique d'art. Fonds Pierre Restany

Script « Calling », p. 2/2 (extrait) © droits réservés. Archives de la critique d'art. Fonds Pierre Restany

- 8 Tout à son désir d'accroître la force expansive du Happening, Kaprow fait part de ses dernières idées dans sa lettre à Restany de juillet 1964 : « En ce moment, je suis en train de prévoir une dissémination dans l'espace et dans le temps : par exemple, une œuvre pourrait avoir lieu dans plusieurs villes : New York, Paris, Rio, Tokyo, sur une période allant de 3 mois à un an ou plus, avec des événements simultanés, qui se chevauchent, ou bien sans rapport les uns avec les autres. Les participants seraient informés de toutes les actions, et la communication pourrait se faire par courrier, par radio, par téléphone, par avion, etc., ou bien il n'y aurait pas de communication du tout. » Ainsi envisagée, la dilatation du Happening rend floues ses limites non seulement spatiales, mais aussi temporelles. *Calling* sera le premier happening à esquisser un tel dispersement : interprété les 21 et 22 août 1965, il requiert notamment le transport, en voiture, de plusieurs *performers* empaquetés à travers les rues de New York, la poursuite des activités ne s'opérant que le lendemain, à la campagne.
- 9 C'est dans cet esprit que Kaprow conçoit *Self-Service* en 1966. Ce happening, commenté-il dans le script, est « prévu pour trois villes [New York, Boston et Los Angeles], au cours d'une période de quatre mois, de juin à septembre, et ses activités auront lieu parmi celles de la vie normale des participants. Celles-ci ne sont pas nécessairement coordonnées. »⁶ Les actions attribuées dans chaque ville peuvent être particulièrement brèves (crier dans le métro juste avant de descendre) ou discrètes (rester sur un pont ou à un coin de rues jusqu'à ce que 200 voitures passent), elles brouillent une autre limite, celle du Happening avec la vie. « Les événements évoluent d'une forme concentrée et très théâtrale vers la simplicité et l'ordinaire, où ils se mêlent et se fondent aux activités de la vie quotidienne », expliquait Kaprow à Restany dans sa lettre. Dépourvu de spectateurs, divorcé de la théâtralité des débuts, le Happening a accompli sa mue vers ce que Kaprow commence à nommer une « activité ».
- 10 Les documents ont été inventoriés avec le soutien de la Fondation Getty (Etats-Unis).

NOTES

1. Lettre manuscrite du 12 juillet 1964 à Pierre Restany, Archives de la critique d'art, Fonds Pierre Restany, Dossier « Allan Kaprow ». Sauf mention contraire, les propos de Kaprow cités dans cet article sont extraits de ce courrier.
2. Kirby, Michael. « Allan Kaprow's Eat », in *Happenings and Other Acts*, Londres, New York : Routledge : Mariellen R. Sandford, ed., 1995, p. 48
3. Rollin, Betty. « Eat : An Unsettling Experience with an Allan Kaprow 'Environment', a Form of Art That Has a Definite and Spontaneous Effect on Spectators and on Contemporary Art », *Vogue*, 1er avril 1964, p. 124
4. *Ibid.*, p. 125
5. Script de *Household*, tapuscrit, Archives de la critique d'art, Fonds Pierre Restany, Dossier « Allan Kaprow ».
6. Script de *Self-Service*, tapuscrit, Archives de la critique d'art, Fonds Pierre Restany, Dossier « Allan Kaprow ».