De l'artiste en chauffeur de taxi à l'artiste en commissaire

(contribution d'artiste)

From the artist as cabdriver to the artist as curator

Johanna Viprey

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/3129>

DOI : [10.4000/imagesrevues.3129](https://doi.org/10.4000/imagesrevues.3129)

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Johanna Viprey, « **DE L'ARTISTE EN CHAUFFEUR DE TAXI À L'ARTISTE EN COMMISSAIRE** », *Images Re-vues* [En ligne], 11 | 2013, document 4, mis en ligne le 07 janvier 2014, consulté le 31 janvier 2021.

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/3129> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.3129>

Ce document a été généré automatiquement le 31 janvier 2021.

Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

De l'artiste en chauffeur de taxi à l'artiste en commissaire

(contribution d'artiste)

From the artist as cabdriver to the artist as curator

Johanna Viprey

Introduction

- 1 Nam June Paik l'aurait surnommé le « *Fluxus cabdriver* ». Jeffrey Perkins a en effet fréquenté ce mouvement entre 1963 et 1995, à sa façon, discrète, côtoyant ses acteurs les plus fameux (Yoko Ono, Nam June Paik, George Maciunas) et y apportant des contributions ponctuelles et peu médiatisées.
- 2 Il fût aussi chauffeur de taxi durant vingt ans pour gagner sa vie, et enregistra durant sept ans ses conversations avec ses clients, avec leur accord, entre 1995 et 2002. Il en résulte environ 400 heures d'enregistrement sur cassettes audio, qu'il a numérotées, et dont il a répertorié le contenu dans des carnets. Ce travail ne connût pas la diffusion prévue (Paik avait proposé d'en faire un livre qui ne vit pas le jour), mais Jeff Perkins continua d'enregistrer et d'archiver des années durant. Je m'interroge alors sur ce format hors-norme, et les raisons de son étirement.
- 3 Une petite partie de cette archive fut montrée en 1996 et 1997 à travers un projet intitulé « *Movies for the Blind* », un montage sonore d'environ trois heures de ces enregistrements en taxi sélectionnés par Perkins, diffusés dans une salle de cinéma à l'occasion du *Seoul NY Max performance festival*, puis lors du *NY Underground film festival* – un montage sans images, dans l'obscurité, donc (ce montage fût ensuite édité sous forme d'un coffret éponyme de 4 CD audio, à la demande de la *Emily Harvey Foundation*). Jeff Perkins a aussi réalisé une installation sonore en 1999 à la *Diapason gallery*, dans laquelle plusieurs sources sonores séquencées et décalées de la même pièce permettaient de se déplacer dans l'espace et de suivre la conversation en taxi. Ces deux propositions, soulignant chacune l'importance de la matière sonore, témoignent de son intérêt à restituer publiquement ce travail. Il faut néanmoins noter le déséquilibre entre la quantité enregistrée (durant des années) et le peu de restitution formelle, l'infime partie rendue accessible de ces centaines d'heures. Comme si le but du travail de Perkins dépassait celui de sa restitution.
- 4 Sophie Lapalu¹ a invité Perkins en 2011 pour un workshop² avec les étudiants de l'école d'art de Paris-Cergy (ENSAPC) au cours duquel ceux-ci purent considérer des appropriations et restitutions possibles de cette matière brute. J'ai entendu parler des enregistrements en février 2012, alors que je montrais, dans le cadre de mes études à la HEAD³, mes interviews de femmes genevoises au volant de leur voiture luxueuse. Femmes que je rencontrais par l'intermédiaire de mon travail dans une galerie d'art de la ville. Ces interviews étaient ensuite données à entendre dans ma propre voiture, la vieille *ZX Citroën* que je conduisais alors. Une étudiante de l'ENSAPC (en échange scolaire à la HEAD et qui avait rencontré Jeff Perkins lors du workshop) me dit que, par certains aspects, cela lui faisait penser à son travail et que je devrais y jeter un œil.

- 5 Je me suis d'abord intéressée au travail de Perkins pour les liens tout autant que pour la distance que j'ai cru y déceler depuis le mien, pour le dialogue possible qui pouvait s'instaurer entre les deux. J'y ai vu l'occasion d'une réflexion sur la figure de l'artiste-ethnographe, sur les circulations transversales entre art et sciences sociales, sur la double posture du salarié-artiste, son économie ou son « écosystème », pour citer Frank Leibovici⁴, et sur l'acte de ramener à la pratique artistique une activité annexe et alimentaire (ce que j'avais toujours fait lors de mes différents jobs d'étudiante). Il me semblait intéressant étudier le statut de l'œuvre dans ce cadre, ses enjeux à travers cette durée.
- 6 Je suis allée rencontrer Sophie Lapalu à Paris peu après. Elle semble adhérer, comme Paik, pour comprendre Perkins, à l'interprétation de l'artiste Fluxus idéal, alliant parfaitement sa pratique à sa vie de chauffeur de taxi, et s'interroge sur le moment où il y a art (dans le taxi, dans l'accumulation, dans les propositions exposées ?). Elle me fait part de la motivation de Perkins à partager ce travail et me laisse écouter une partie des enregistrements qu'il a laissés provisoirement chez elle après sa venue. Une centaine de cassettes.

Bear dream

- 7 Expérience étrange que cette quantité que je ne savais comment aborder et où les seuls repères sont de brèves inscriptions ou numéros sur les cassettes, et des carnets reliant ces numéros à des notes concises sur le contenu et sa valeur. Je me laissais aller à une

sorte de divagation hasardeuse dans la valise lorsqu'une cassette attire mon attention. Elle porte l'inscription « *Bear dream* ». Je l'insère dans le lecteur que j'ai amené pour l'occasion. Une jeune femme, interrogée par Perkins sur ses rêves, y raconte celui, récurrent, qu'elle faisait quelques années plus tôt, et dans lequel elle rencontre des ours, gentils, à la posture quasi-humaine ; elle s'y trouve successivement chassée puis chasseuse. Elle y évoque une vague interprétation de l'ours en tant que symbole du pouvoir féminin. D'autres rêves de passagers précèdent et suivent cet épisode sur la cassette, au gré des rencontres de Perkins. Parler de hasard dans le choix de cette cassette est certainement réducteur au regard des facteurs réels qui durent m'y conduire. Je me sais intéressée par la psychanalyse et l'inconscient, en tant que déterminant plus ou moins secret de nos actes. J'ai aussi lu il y a quelques temps un essai d'anthropologie symbolique sur la figure de l'ours et du loup⁵, à la suite d'un intérêt pour l'analyse symbolique des réminiscences du sauvage dans nos sociétés postindustrielles. Dans cet essai, l'ours apparaît le plus souvent comme initiateur sexuel (à la différence du loup selon l'auteur), comme « faiseur de femmes ». Cet aparté pour témoigner du processus de production de savoir qui m'intéresse ici – sorte de spéculation sur les effets de la subjectivité et de la digression – et qui à mon sens fait écho à la façon dont Perkins procède. C'est ce dont je voudrais user pour mener cette analyse, ainsi que pour la restitution plastique qui peut suivre.

Etablir un mode de circulation

- 8 Je décidais alors de rencontrer Jeff Perkins en personne. Disposant de peu d'informations ou documents sur son travail, du fait de sa faible visibilité, il me parut évident d'en interroger l'auteur, mais je ressentais une curiosité dont la satisfaction ne viendrait pas d'une interview « Skype » ou d'un échange de mails. Je voulais comprendre le contexte dans lequel cette pratique était née et avait évolué, durant sept

ans, savoir qui en était précisément l'acteur et l'auteur. Et je voulais aussi, pour aller dans le sens de ce qui me semblait constituer la base de son travail, prendre le contrôle d'un temps et partager quelque chose avec lui. Il s'agissait donc pour moi de produire une forme de connaissance du sujet Jeff Perkins, en me servant de ce qui reliait, selon moi et de façon la plus intrinsèque, nos deux pratiques : le partage et la curiosité.

- 9 Je me demande quelles raisons personnelles ont poussé Perkins à agir ainsi, à donner lieu à cet objet hors-norme, selon une telle durée, quel rapport il entretient avec celui-ci, avec la pensée Fluxus. Enfin, s'il s'agit pour lui d'allier l'art et la vie et si sa vie est liée à cet objet, à quoi ressemble la vie de Jeffrey Perkins en dehors de son taxi ?
- 10 Il me fallait donc imaginer une méthode d'approche spécifique pour ce travail, chercher à m'appropriier certaines de ses caractéristiques, telles que la mise en avant de la rencontre comme générateur d'un savoir spécifique. Une sorte d'enquête de terrain, une méthode participative qui donnerait le ton de cette matière écrite à la première personne, et qui utiliserait ma propre subjectivité comme productrice d'un type de connaissance particulier. Recueillir le témoignage de ma rencontre avec Jeff Perkins au plus près de ses conditions de vie – conditions-même qui ont engendré son œuvre.

Aborder une œuvre à travers la vie qui la fait fonctionner

- 11 J'ai rencontré Jeff à New York le 25 décembre 2012, dans son appartement de l'Upper West Side. Il y fait un peu chaud. Deux grands iMacs, une dizaine de disques durs externes et un grand bureau plein de notes meublent son salon. Jeffrey Perkins a 71 ans et fait des films documentaires. Il réalise alors un film sur George Maciunas, intitulé (pour l'instant) *George*. Il cherche des subventions, réalise des interviews aux quatre

coins du monde et collecte des archives visuelles qu'il monte avec *Final Cut Pro*. Je suis restée là six jours, en sa compagnie, hébergée dans la chambre d'amis. Il a toujours aimé accueillir des invités chez lui, amis ou inconnus, à qui il louait une partie de son loft à l'époque, et cette chambre plus récemment. Ce fût pour lui un apport économique non négligeable, mais aussi prétexte à diverses rencontres, dont d'ailleurs celle d'un artiste français, depuis son ami, qui fit connaître Perkins à Sophie Lapalu.

- 12 Son premier film documentaire, avant *George*, avait pour sujet le peintre Sam Francis. Je comprends au fil de nos discussions qu'il a pour cet homme une admiration intense. Ils se sont côtoyés à l'époque où Jeff vivait à L.A. et voulait être artiste, avant de revenir à NY pour être chauffeur de taxi, avant de renoncer, pour un temps, à son engagement (à L.A., Jeff fût aussi directeur de la *Cinémathèque 13*, et fonda le collectif de light-shows *Single Wing Turquoise Bird*, qui accompagna le *Velvet Underground* et *Pink Floyd*, entre autres). Sam Francis lui enseigne sa théorie du « rêve éveillé », son goût pour la peinture, l'onirisme et la spiritualité. Jeff le filme et, de nombreuses années plus tard, réalise son premier documentaire. Nous regardons le film ensemble, ce même film pour lequel j'avais eu peu d'intérêt avant de rencontrer Jeff, que je n'avais pas regardé jusqu'au bout, et qu'il me fit découvrir d'un tout autre angle, plus incarné.
- 13 Le contexte transforme donc ici violemment ma vision de cet objet, et m'évoque l'idée d'une « archive vivante », qui prendrait en compte sa source et son récepteur dans leur singularité, qui les mettrait en jeu, en péril : en relation. J'éprouve ces deux différents contextes dans le danger d'une situation qui m'engage, qui me situe.

Sometimes they would be chasing me or sometimes i would be chasing them.
But i wasn't usually frightened of them.

It wasn't like play... But... It's... I... You know i haven't thought about it a long time.

Sometimes they seemed almost like people.
People but also peaceful.

They were bears, they weren't people in bear suits. This is fine.

Connexions

- 14 Jeff a côtoyé Fluxus parce qu'il a rencontré Yoko Ono par hasard en 1963 au Japon, alors qu'il y effectuait son service militaire. Ils sont devenus amis, de la même façon qu'il l'a été avec Sam Francis ou Guy de Cointet (avec qui il voyagera et co-non-signera une publication). J'entends par là que Perkins place ses rencontres humaines avant et en

dehors de tout courant théorique ou esthétique. Comme il le dit de lui-même : « *I'm a person person* ».

- 15 Je l'ai interviewé chez lui sur ses enregistrements en taxi. Lui, a souhaité me montrer ses peintures, sorties pour l'occasion des cartons de sous son lit. J'ai alors découvert que Jeff avait profondément rêvé d'être peintre. J'étais là pour les enregistrements, à la base peu intéressée par les questions de peinture, et quasi-ignorante dans ce domaine.
- 16 À la question qu'il posait souvent à ses clients « Qu'y a t'il de plus important pour vous dans la vie, je veux dire, de plus important que vous-même ? », il répond « connexions ». La vie de Jeff Perkins est remplie de connexions auxquelles il a donné toute leur importance, des plus insignifiantes aux plus prestigieuses.

Libérer Jeff de Fluxus ?

- 17 Si certains le définissent comme l'artiste Fluxus parfait, de mon côté, en l'entendant parler avec autant de verve de sa peinture et de Sam Francis que de sa rencontre avec Fluxus, je me mets à douter qu'il soit aussi facilement assimilable ou réductible à ce courant, dont il n'a d'ailleurs jamais réclamé faire partie. Henry Flynt, aussi ami de Perkins, dit de Fluxus que ce n'est qu'un « cabaret fécal ». Jeff semble s'en amuser, accordant autant de respect et d'intérêt aux propositions Fluxus qu'aux réflexions acerbes de cet homme engagé dans une lutte intellectuelle et politique radicale.
- 18 Jeff ne réagit pas à un contexte artistique qui le dérange, il aime profondément la peinture, et aussi jouer avec l'avant-garde. Il ne m'apparaît pas comme une figure Fluxus secrète ayant raté son heure de gloire. Même s'il en incarne les principes fondamentaux, son travail se construit dans une logique qui l'en éloigne. Libérer Jeff de Fluxus ? Chercher ce qu'il y a d'autre : il semble que pour lui, tout soit au même niveau dans l'expérience, mais que cet aplanissement des pratiques et de leur valeur nous mène ailleurs. Il n'est pas question de faire fusionner l'art et la vie, mais d'opérer des connexions entre eux.
- 19 Comme le dit Sophie Lapalu, il applique à la lettre ce que Maciunas préconisait : vivre le monde comme une expérience. Selon elle, son œuvre ne serait pas la représentation du

monde, mais bien le monde, se basant sur cette idée issue de Fluxus qu'il n'est point besoin de détruire la frontière entre l'art et la vie puisqu'il n'y en a pas.

- 20 Il me semble pourtant qu'en ce qui concerne Perkins, nous nous retrouvons malgré tout face à une représentation, proprement sienne, plus orientée que jamais par sa présence. Il nous offre la possibilité de partager sa vision existentialiste à travers l'outil de son expérience personnelle, prisme au travers duquel il écrit ses dialogues humains.
- 21 Jeffrey Perkins enregistre des conversations mais aussi d'autres moments, lorsqu'il est seul, lorsque la musique à la radio lui plaît. Et lorsqu'une conversation intéressante n'a pas été enregistrée, il la décrit. Il pose certaines questions récurrentes – qu'est-ce qui est important pour vous ? De quoi avez-vous rêvé récemment ? – mais il se laisse aussi souvent porter par la conversation, par ce que racontent ses interlocuteurs, il rebondit, questionne encore, il parle aussi parfois de faits de société, d'actualité, de l'état du monde, en fonction des News.
- 22 Il n'agit donc pas comme un enquêteur « professionnel » appliquant un protocole précis et rigide, mais il tient cependant à renseigner la situation, à donner quelques informations factuelles, ici encore de façon non systématique. Il semble agir très librement et très intuitivement. Il expérimente, il se livre à un examen existentiel. Sans vraiment la poser, sa question centrale serait : comment circulez-vous dans l'existence ?
- 23 On perçoit malgré tout dans ses enregistrements, comme par exemple celui que nous avons réalisé ensemble d'un chauffeur de taxi indien, toute la dimension ethnographique qu'ils contiennent, les informations sociologiques et plus largement anthropologiques qu'ils mettent au jour. Jeff n'est pas un observateur professionnel, il est chauffeur de taxi et artiste. Mais sa pratique régulière lui apporte une technique et un savoir-faire qu'il a construit. Il crée un objet qui naît de circonstances particulières.
- 24 Un soir de mon séjour, après quelques verres de whisky avec des ami-e-s de Jeff, nous décidons de rentrer en taxi et je propose d'interviewer à deux le chauffeur. Nous sommes un peu ivres, Jeff est un peu fatigué et reste en retrait au début de l'interview. Je commence à poser quelques questions maladroitement au chauffeur qui semble aigri et peu loquace. C'est alors que Jeff se prend au jeu – ou vient à mon secours – et se met à enchaîner les questions avec une telle vivacité que le chauffeur sort de son apathie et je reste clouée à mon enregistreur. En sortant du taxi je m'exclame « *Jeff! you're a professional interviewer!* ».
- 25 Il s'agit d'une sorte de cours du maître au disciple, et, aussi et surtout, d'observer la gestuelle huilée d'une pratique de longue date. Jeff a appris à conduire son taxi dans New York autant qu'à mener ses interviews à l'intérieur de celui-ci – engager des conversations, entreprendre les personnes, les situations, rebondir sur des réponses, rediriger la conversation, comprendre par où aborder son interlocuteur. Il a développé un savoir-faire autodidacte, né d'une situation unique et précise : celle de la rencontre d'une activité « alimentaire » et d'une intention artistique.
- 26 Pour Perkins, il faudrait reconnaître les frontières entre les domaines et les vivre, pour mieux les connecter, plutôt que de partir du principe que ces frontières n'existent pas. Il n'est pas tant question d'une intention intellectualisée de sa part que d'un état de fait. Jeff doit travailler, avant tout pour gagner de l'argent, puis il décide de détourner cette activité lucrative vers un autre objet – mais il ne décide pas cela en amont, en tant qu'acte symbolique d'une pensée. Il ne s'agit pas de déclarer que Jeff ne peut

absolument pas être associé à Fluxus, son travail s'est bien sûr construit parallèlement à cette histoire. Il s'agirait plutôt de constater ce que son détachement de ce mouvement peut produire.

- 27 Je lui ai demandé si ses « ami-e-s » de Fluxus étaient plus riches que lui. Il m'a répondu que pas forcément. Même s'ils étaient majoritairement issus de milieux très aisés (ce qui n'est pas son cas), et donc très éduqués culturellement, ils furent plutôt pauvres durant leur vie artistique active. Il me cite le cas de George Maciunas, qui a vécu et est mort dans une grande pauvreté, qui a dû vendre sa collection pour presque rien – alors que celle-ci vaudrait une fortune aujourd'hui.
- 28 Je me dis alors que ce n'est pas une nécessité absolue pour Perkins que de gagner sa vie – puisque d'autres ont sacrifié leurs conditions matérielles à leur pratique. C'est un choix plus ou moins délibéré de sa part de privilégier des revenus fixes, de choisir la vie avant l'art ; il tente ensuite d'intégrer l'art dans sa vie, plutôt que la vie dans l'art. Mais c'est pourtant ce qui se produit, puisque son objet contient sa vie. Son choix initial inverserait l'ordre des autres actions Fluxus. Avec Perkins, la vie rendrait l'art plus intéressant que la vie.
- 29 La connexion de l'art à la vie sous-tendrait l'existence d'une frontière palpable qui les sépare : c'est cet écart, ce trajet que Jeff Perkins parcourt à chaque fois en enregistrant ses clients qui redéfinit les règles de sa course. Il connecte ses activités au point de les confronter dans un même espace-temps (taxi, temps de travail). Ce qui, à la différence d'une fusion, va produire un dialogue entre elles et une redéfinition de chacune.
- 30 Selon Sophie Lapalu, le moment de l'acte d'enregistrer est primordial dans l'œuvre de Perkins, en ce qu'il constitue déjà un acte artistique autonome, sur le moment, avant toute trace ou document. Je crois en effet que c'est un élément essentiel. Le moment où il transforme son taxi en atelier, mais aussi en lieu d'exposition pour sa performance.

Les purs produits deviennent fous

- 31 Le livre de James Clifford *Malaise dans la culture*⁶ débute avec un poème, *Les purs produits de l'Amérique deviennent fous*, écrit en 1923 par William Carlos Williams⁷, médecin-poète-enquêteur. Ce poème témoigne du malaise d'une époque où les valeurs culturelles se mélangent et s'hybrident. Il se termine, comme un irrésistible clin d'œil, en ces vers :
- Personne
pour témoigner
personne pour rectifier, personne pour conduire la voiture.
- 32 Williams y formule son inquiétude quant au chamboulement des repères, quant à l'incapacité de ses contemporains des années 1920 à comprendre les mutations du présent, et encore moins à en anticiper l'évolution. Clifford utilise cet exemple pour indiquer que Williams se place symboliquement avec tous les autres, « dans la voiture », à ce moment-clé, aux débuts d'une auto-ethnographie provoquée par l'imbrication des marges culturelles dans la culture dominante, lorsque les unes affectent l'autre et vice-versa, complexifiant les frontières plutôt que les effaçant.
- 33 Conduire la voiture correspondrait alors, pour Williams, au rôle de celui qui sait où tout ce monde va, au rôle de celui qui peut témoigner de la direction du voyage, de son but, et qui serait à même d'en rectifier la trajectoire.

- 34 Jeff n'est pas effrayé par l'hybridation culturelle. Nous sommes 70 ans plus tard dans son taxi et c'est lui qui conduit. Il est né dans ce chaos qu'a décrit Williams, chaos qui s'est partiellement organisé et qui a trouvé quelques repères, fragiles et mouvants, à force d'habitudes.
- 35 Williams dit :
- Compose. (Point d'idées sinon dans les choses). Innove !
- 36 Le taxi conduit par Perkins compose à travers les flux impurs et fous de la ville, entre de constantes redéfinitions, entre les trajets qu'il ne choisit pas et les conversations qu'il conduit. Perkins demanderait aux passagers d'être là, avec lui – peuvent-ils l'aider à conduire la voiture ?
- 37 Selon l'allégorie de Williams, Jeff serait témoin, il aurait un rôle de révélateur. Mais il ne révélerait rien de plus que ce que Williams soulignait alors : ce qui fût nommé « folie » 70 ans plus tôt transparaît encore dans les enregistrements de Perkins, mais comme une norme devenue acceptable et non inquiétante : idiosyncrasie de l'individu multiculturel et unicité de son expérience comme seul repère. Voilà ce que donne à voir Perkins, les produits impurs, multiples et féconds de l'hybridation culturelle que nous devenons (sommes) tous (devenus), notre façon d'habiter le monde et d'incarner ce constat. Il nous montre comment, à travers cette multitude d'unicités d'expériences, nous pouvons malgré tout nous déchiffrer. Comment lire notre globalité à travers la particularité de chacun. Et chaque passager qu'interview Perkins nous aide à comprendre les mutations du monde, les choix qu'il est possible d'y opérer – absurdes ou familiers –, les personnalités que le système fabrique. Les passagers du taxi nous aident à comprendre, sans forcément le comprendre eux-mêmes sur le moment, et aident Jeff à conduire la voiture.
- 38 Nous pourrions « nous lire » par ce truchement, car Perkins semble bien mettre à jour une forme d'écriture. Michel de Certeau⁸ parle de ces flux dans sa description de Manhattan vue du haut des tours du (feu) World Trade Center :
- La ville-panorama est un simulacre théorique (c'est-à-dire visuel), en somme un tableau, qui a pour condition de possibilité un oubli et une méconnaissance des pratiques. [...] Le dieu voyeur que crée cette fiction [...] doit s'excepter de l'obscur entrelacs des conduites journalières et s'en faire l'étranger.
- [...] C'est en bas, au contraire que vivent les pratiquants ordinaires de la ville. Forme élémentaire de cette expérience, ils sont des marcheurs [...], dont le corps obéit aux pleins et déliés d'un « texte » urbain qu'ils écrivent sans pouvoir le lire.
- [...] Les réseaux de ces écritures avançantes et croisées composent une histoire multiple, sans auteur ni spectateur, formée en fragments de trajectoires et en altérations d'espace : par rapport aux représentations, elle reste quotidiennement, indéfiniment, autre.
- Echappant aux totalisations imaginaires de l'œil, il y a une étrangeté du quotidien qui ne fait pas surface.
- 39 Nous sommes, avec Jeff, au cœur de l'écriture de ce texte urbain d'« en bas », et d'un coup, il s'en fait l'auteur. Si de Certeau attribue à ce simulacre, illisible vu d'en haut, un oubli des pratiques, c'est Jeff qui nous les rappelle alors une par une, donnant ainsi lieu à un texte lisible après coup. L'enregistrement de ces trajectoires est fragmenté par le temps tout autant que par la présence subjective de celui qui les recueille. Nous écoutons à travers l'enregistreur-Perkins, qui n'est pas en haut mais en bas, dedans. Avec lui, un peu de cette étrangeté refait surface tout en prenant place dans une autre temporalité, en retrouvant le calme du différé ou de l'empreinte. Cette matière

enregistrée ne se libère pas du panorama totalitaire de la position dominante pour nous, auditeurs, mais bien pour Jeff et ses passagers, au moment de son acte d'enregistrer, et à ce moment seul. Elle s'en libère dans la redéfinition des enjeux qu'il crée, la prise de contrôle d'un temps, l'examen existentiel et la représentation que Jeff nous offre de... lui-même.

Jeff parle de lui dans son taxi, pratique du détournement

- 40 Jeff ne maîtrise pas les trajets physiques qui lui sont commandés. Mais, en un sens, ses clients non plus : on sent leurs corps obéissants, soumis aux flux dictés par la ville, un peu malmenés et dans l'urgence. Et c'est dans l'acte d'enregistrer que Perkins, tout en nous permettant de « ressentir » cette sorte d'aliénation, rompt avec elle. Il ouvre un autre enjeu, un espace-temps qui se suffit à lui-même et fabrique son propre sens au-delà des contraintes extérieures. Si les conversations se terminent souvent par « tournez à droite ici », « merci, on est arrivé », si la contrainte extérieure a le dernier mot et détermine la durée de l'exercice, on peut malgré tout entrevoir, pour un moment, une importante réécriture des règles sociales, des rapports de pouvoir, voire du trajet dans son ensemble – réécriture engendrée par l'acte d'interroger et d'enregistrer.
- 41 Qu'apporterait à Perkins, en soi, le fait d'enregistrer ces conversations, en tant que fins, et non comme moyens ? Pouvoir se présenter comme artiste auprès de ses clients et se mettre ainsi en scène serait-il un moyen suffisant pour échapper à sa condition, et rendre, sinon ludique, du moins plus fertile la contrainte de sa situation de travailleur ? Jeff écrit son histoire, et la transforme ce faisant. Il est chauffeur. Il veut échapper à cette condition et invente un dispositif pour ajouter d'autres enjeux à son quotidien.
- 42 Ces enregistrements pourraient-ils alors servir de compte-rendu de performance ? Celle qui a lieu dans le taxi ? Jeff dit de ses cassettes que ce sont des témoignages de son expérience vécue. Nous sommes ensuite amenés à les voir comme des documentations d'action. Sophie Lapalu, qui considère ce type de documents comme faisant œuvre, a posteriori, me semble avoir raison. Il y aurait donc deux objets, l'un performatif et l'autre matériel, et deux moments d'art, dans le taxi et au moment de la restitution du premier.
- 43 Il y aurait bien un artiste dans le taxi, quand celui-ci s'autoproclame tel et renverse les données d'un rapport de pouvoir. Ces enjeux me semblent importants : arguments politiques lorsque se conçoit une forme d'art comme outil de résistance à un constat d'aliénation, favorisant l'émergence de la figure du salarié-artiste. Le-la salarié(e)-artiste, par la double implication de son choix, pourrait réagir tant à l'aliénation présumée d'une activité salariée (par le détournement), qu'à l'aliénation des contraintes du marché de l'art et de ses institutions (n'y étant plus soumis économiquement).
- 44 Depuis cette dernière remarque, il serait possible d'imaginer que la production artistique issue d'un tel contexte se trouve doublement modifiée. Concernant Perkins, c'est bien parce qu'il a cette activité lucrative que son projet s'étend sur une telle durée et que son format total se trouve inadapté à l'institution artistique : le lieu de la performance est celui de l'habacle en mouvement contenant des interlocuteurs liés

tandis la quantité d'enregistrements produite est telle qu'il est difficile d'en faire le tour.

- 45 Si un artiste « professionnel » décidait à un moment de conduire un taxi et d'en enregistrer les passagers pour produire une pièce, pendant une durée déterminée (une semaine, un mois, un an), s'agirait-il d'une bonne pièce ? Possible. Mais l'objet produit serait essentiellement différent, et l'enjeu tout autre.
- 46 La revue *art 21* a publié, fin 2011, un article de Jan Middelbos⁹ sur le sujet. Il y confronte deux figures : l'artiste-invité et le salarié-artiste. Pour lui, la première figure ne ferait que rejouer des scénarios de domination issus du monde du travail, le pouvoir d'une représentation partagée selon des inégalités sociales, tandis que le second pourrait réussir à déjouer ces questions par l'auto-représentation, la connaissance et l'engagement de la position qu'il donne à voir. Qu'est-ce que le quotidien de ce chauffeur de taxi ? Qu'est-ce qui préoccupe cet artiste ? Qu'est-ce qu'un artiste qui travaille ?
- 47 Si Jeff décide d'être chauffeur de taxi, ce n'est pas pour produire une pièce, c'est d'abord qu'il a besoin d'argent – sa pratique artistique ne permet pas de subvenir à ses besoins matériels. Se soulèvent ici des problématiques propres au système économique de l'art telles que l'inégalité de rémunération, l'absence de protection sociale ou l'ambiguïté du statut d'artiste professionnel. Ce n'est pas le propos de Perkins, il n'ouvre pas volontairement ce débat, mais sa posture souligne cette précarité et il essaie d'y trouver des solutions personnelles. Loin d'une revendication politique, ses choix deviennent simplement représentatifs d'une situation donnée, et d'une solution possible à y apporter. Ce faisant, il s'éloigne du circuit et des réseaux classiques de l'art.

Jeff, outsider professionnel

- 48 Cet éloignement ferait-il de lui un outsider ? Je ne le crois pas, car ses connexions « humaines » avec le monde de l'art, bien qu'amicales et réduites à cette époque, le différencient de la définition de l'art brut et de la figure naïve ou isolée de l'outsider. Paik le nomme pourtant « Fluxus underdog », ce qui est à la fois une façon de l'inclure et de l'exclure dans la même expression. L'ambiguïté est d'autant plus grande que

Fluxus prétend déhiérarchiser les pratiques : Perkins en deviendrait l'incarnation parfaite tout en y restant en marge. C'est d'ailleurs cette position en marge d'une activité artistique professionnelle ou reconnue qui oblige sa situation de travailleur, et permet l'objet aux dimensions hors-normes que nous décrivons. Il semblerait, même si cela n'apparaît pas être un choix strictement volontaire, agir comme un outsider professionnel ; s'il affirme n'avoir jamais fait ce qu'il faut pour devenir célèbre, il n'affiche pas non plus de positionnement tranché quant au fait de refuser toute reconnaissance artistique. Il ne souhaitait tout simplement pas une reconnaissance « à tout prix », et a opéré ses choix selon divers motifs qui, comme sa famille ou ses rencontres, l'ont éloigné du centre tout en le gardant en périphérie, à distance mais pas trop loin. Je le qualifie d'« outsider professionnel » car il a développé une expérience et un savoir-faire spécifique à cette pratique de l'« à côté » qui donne ce statut si particulier à son œuvre.

- 49 Pour exposer les différents centres d'intérêt et de réflexion provoqués par cette rencontre, j'ai d'abord réalisé un premier travail d'écriture¹⁰ dans le cadre de mon Master Thesis, articulé en ces points : 1- Expérience et *trans-mission*, 2- Jeff, ethnographe outsider ? 3- Jeff écrit SON histoire, 4- Réappropriation.
- 50 Ce texte en est une présentation non exhaustive, accompagnée des effets à plus long terme de cette réflexion sur ma pratique, et des formes de restitution qu'elle m'amène à penser aujourd'hui.

L'artiste en commissaire. Conservation *versus* mutations ?

- 51 J'aimerais, pour conclure, revenir sur mon statut d'artiste au sein de cette recherche, et sur l'enjeu primordial de celle-ci : comment et pourquoi un artiste donnerait-il à voir le travail d'un autre artiste ?
- 52 Une connexion avec Jeffrey Perkins, pour que notre rencontre rende nos travaux plus intéressants que notre rencontre, pour trouver la façon, juste et située, de proposer une interprétation du sien. Le montrer, mais pas seulement. Le montrer comme une artiste – envisager une manière d'y contribuer. Je souhaitais qu'au terme de mon exploration, ma conclusion soit une proposition – idée, « objet » ou toute autre forme, qui rendrait compte d'un certain type de connexion en action dans le parcours de Jeff Perkins, et que je tenterais d'établir à travers le mien.
- 53 Après avoir expérimenté cette méthode de la rencontre et écrit le type de connaissance qu'elle a généré, j'ai souhaité lister, comme dernière partie de mon travail de Master Thesis, les possibles actions à mener pour être à la fois médiatrice de cette œuvre et artiste nourrie par celle-ci.
- 54 Lorsque j'ai découvert le travail de Jeff Perkins, j'ai reconnu, dans un même objet réalisé par un autre artiste, l'expression de nombreuses questions liées à ma pratique. Je ressentais pour la première fois l'envie, non pas de l'avoir réalisé – consciente des multiples facteurs qui ont présidés à son élaboration –, mais de le traverser, de l'analyser, et surtout de le mettre en discussion avec ma pratique. Le fait qu'une grande partie des enregistrements soit inédite provoqua aussi ma volonté de la rendre visible, de la montrer tout en l'utilisant.
- 55 Jeff considère comme précieux ce travail d'enregistrement, les cassettes et leur archivage, et est en même temps très ouvert à toute proposition de médiatisation ou de manipulation de celui-ci. Il affirme avoir pressenti la valeur de cette archive, « savoir », en quelque sorte, que quelque chose pourrait en advenir.
- 56 Le soir de mon arrivée, il m'a demandé ce que je venais faire ici. J'ai expliqué mes motivations (le désir de jouer avec le travail d'un autre artiste, de lui poser des questions, de vivre ce voyage, d'inventer quelque chose avec ça, peut-être) mais aussi que je n'avais rien prévu ni planifié. Je ne voulais pas anticiper cette rencontre, la parasiter de projections trop personnelles. Je venais sans dispositif, seulement avec un enregistreur-son. Il m'a dit le lendemain que j'étais généreuse, ce qui me sembla d'abord bizarre, car j'avais plutôt peur de ne pas amener grand-chose avec moi. Mais certainement pour cette raison, il était plus aisé pour lui de projeter des possibilités sur mon projet et ma venue, je lui laissais une place, une chance d'incarner son travail et d'exister librement dans la rencontre.
- 57 Est-ce le sujet de son œuvre ? Cette liberté, ce vide, cette place libre ? Ce « peu » de tous les possibles ? Il apparaît, à la différence de toutes les « stars » qu'il a côtoyées, comme un livre de pages blanches qui se seraient nourries de ce que les autres y ont noté, et dans lequel il resterait de la place. Jeffrey Perkins est un passeur, une articulation, une sorte de retransmetteur à peine déformant, comme ceux que les camionneurs utilisent, une « CIBI ». Sa façon-même d'archiver semble appeler une intervention extérieure. Peut-être parce que Paik avait, à la base, proposé d'en faire un livre, ce qui ne s'est pas fait, et que Jeff attendait, sans la provoquer, une autre proposition.

- 58 Par une étude, propre aux sciences sociales, des rapports de pouvoir entre observateur et observé, il serait possible d'analyser mes rapports avec Jeff Perkins, l'appropriation et l'interprétation que je fais de son travail. En tentant de respecter les différents éléments de son histoire, et en les restituant, je m'attache à l'idée de ne pas « trahir » l'hospitalité de Jeff – pour reprendre le terme de Middelbos. Malgré tout, dans l'action d'hybridation, il y a toujours une perte du sens premier et ajout d'une vision subjective.
- 59 Est-ce pour autant une trahison ? Peut-être pas si la démarche est annoncée. La trahison serait de prétendre montrer le travail de Jeff en en sélectionnant une partie choisie par exemple – selon une objectivité tronquée – de la même façon que les ethnographes ont longtemps « trahi » les populations qu'ils étudiaient depuis leur souci d'une vision objective. Si, au contraire, l'intention de ne pas refuser l'affectation mutuelle est assumée, la question de la fidélité n'a plus lieu d'être.
- 60 Il me semble possible de coupler deux actes, l'un de conservation, dans un but de médiatisation et de diffusion (numérisation, archivage et mise à disposition), et l'autre de transformation, depuis les intérêts propres à ma recherche. Les deux actions principales que j'ai alors envisagées furent d'une part la numérisation de l'ensemble des cassettes, et d'autre part une forme « mutante » que je devais trouver pour rendre compte de l'influence de cette expérience sur ma propre pratique.
- 61 J'ai en effet voulu élaborer un principe qui placerait à valeur égale ces deux enjeux de conservation et de mutation (souvent mis, à tort, en opposition), pour les rendre partenaires d'un même projet de restitution. J'ai ainsi listé plusieurs principes à respecter ou à questionner :
- 62 - Rendre palpable la dimension aléatoire de l'écoute au vu du grand nombre des enregistrements et de l'aléatoire de leur constitution. Même si l'on n'a pas besoin de tout écouter pour comprendre l'œuvre, il est nécessaire de posséder une idée de sa quantité totale.
- 63 - Qu'il soit rendu possible de se sentir « embarqué », dans tous les sens du terme : en référence au véhicule, au trajet, mais aussi à l'implication physique et donc morale : une prise de position face à ce qui est donné à voir / entendre.
- 64 - Rendre les rapports de pouvoir à l'œuvre, la dimension de conflit de situations, de superposition et de renversement, les enjeux et tensions sociales sous-jacentes.
- 65 - Réfléchir au « milieu » dans lequel introduire cette restitution. L'institution artistique est-elle le lieu adéquat pour rendre compte de ce travail ?
- 66 - Questionner l'art dans l'œuvre. Que l'on puisse ici interroger le fait de savoir quand et où il y a art.
- 67 Dans le prolongement des deux figures transversales déjà reconnues, artiste-ethnographe, salarié-artiste, une troisième ferait jour, celle de l'« artiste-curator ». La première définition que j'en donne alors est une performance que j'ai réalisée, intitulée *Bear dream (with rabbit)*¹¹.

- 68 Le point de départ de cette performance est une autre pièce que j'ai réalisée, *Bear dream (29)*¹², qui n'est autre que la mise à l'écoute brute dans un casque et en boucle, sous format Mp3, du contenu de la cassette du même nom (évoquée plus haut dans ce texte) que j'ai empruntée à Sophie et numérisée. Cette pièce doit d'ailleurs être systématiquement présentée dans le même espace que la performance, conformément au principe du partenariat conservation/mutation.

- 69 Au cours de la performance, je raconte – à travers l'appropriation et le détournement de rituels ancestraux tout autant que par l'agencement de discours, d'images, d'extraits sonores et de lectures – l'histoire de ma rencontre avec une personne, une pratique, et le processus d'affectation mutuel que provoque cette connexion. Par la retranscription écrite partielle des extraits sonores sous forme de sous-titres vidéo projetés en même temps que le son, je pose la question de la traduction d'une langue à l'autre mais aussi les difficultés posées par ces pistes audio parfois de mauvaise qualité. Ces « imperfections » de traduction soulignent ma présence à la fois médiatrice et déformante, dans le travail de transmission de l'œuvre.

- 70 Suivant une logique digressive, je parle d'une fête folklorique de l'Ours, d'interprétation symbolique, de rites de passage, du *Teddy Bear* et de son rôle transitionnel, puis d'alligators albinos mutants dont je souhaiterais rêver. Ce dernier élément formerait ma réponse indirecte aux interviews de Perkins sur les rêves : position d'invention active, de la même façon que j'essaie toujours de me placer en « initiatrice » de chaque rituel reproduit, selon une volonté de m' « auto-initier » en allant par moi-même à la rencontre de différents révélateurs.

Bear dream (with rabbit). Performance.
Johanna Viprey, 2013.

- 71 Mon dernier projet, en cours d'élaboration et actuellement en discussion, pourrait être l'aboutissement de cette expérience de rencontre et de médiation mutante : je souhaite organiser un évènement protéiforme qui puisse en témoigner. Une exposition du travail de Jeff et du mien (ses enregistrements, ses peintures et peut-être une partie de ses films, ma performance et d'autres travaux), mais aussi une discussion en présence de Jeff, et des interventions interdisciplinaires de chercheurs sur les questions évoquées dans ma recherche (ethnographie, anthropologie, critique, conservation historique). Je réfléchis aussi à une répartition de cet évènement dans différents lieux choisis de la ville (Genève), toujours selon cette idée de connexions, et pour mettre en évidence l'influence historique, esthétique et politique du « contenant » sur le contenu.
- 72 Cet assemblage de formes serait pour moi la réalisation de ce que je pressentais depuis longtemps et qui s'est affirmé au contact de Jeff, à savoir la richesse de connecter les choses entre elles, la fertilité de travailler dans les zones frontalières et interstitielles, la réciprocité et les effets exponentiels de l'engagement dans la rencontre et ses échanges.
- 73 Aborder une œuvre à travers la vie qui la fait fonctionner, et raconter la sienne en retour de ce prélèvement, pour en observer les effets collatéraux dont on n'est plus le seul acteur – la seule actrice.

NOTES

1. Sophie Lapalu, commissaire d'exposition et critique, responsable de l'espace d'exposition ENSAPC YGREC. Elle poursuit un travail de thèse à Paris 8 autour du paradoxe des actions furtives. <http://sophielapalu.blogspot.ch/>
2. <http://sophielapalu.blogspot.ch/2011/11/description-du-projet-secret-poet.html>
3. Haute Ecole d'Art et de Design, Genève – Suisse. J'y ai réalisé un Master Arts Visuels (Work.Master).

4. Franck Leibovici, *Formes de vie*, Editions Questions théoriques / Laboratoires d'Aubervilliers, 2012.
  5. Sophie Bobbé, *L'ours et le loup. Essai d'anthropologie symbolique*. Editions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2002.
  6. James Clifford, *Malaise dans la Culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au XXe siècle*. Paris, Ecole Nationale Supérieure des beaux-Arts, 1996 ; Harvard University Press, 1988.
  7. William Carlos Williams, *Spring & All*, 1923. Paris, Contact Publishing Company ; New York, Frontier Press, 1970 (réed.).
  8. Michel de Certeau, *L'invention du Quotidien. 1. Arts de faire*, Ed. Gallimard, 1990.
  9. Jan Middelbos, *Y a-t-il un artiste dans l'usine ?* Revue art 21 n° 32 / Hiver 2011-2012.
  10. Johanna Viprey, *L'artiste en chauffeur de taxi. Trajet méthodologique avec Jeff Perkins, outsider professionnel*. Mémoire de Master Thesis, sous la direction de David Zerbib (200 pages, textes, images couleur) HEAD-Genève, 2013.
  11. Johanna Viprey, *Bear Dream (with rabbit)*. Performance, 35 mn. (Citroën ZX), vidéoprojection, extraits audio, costume. 2013.
  12. Johanna Viprey, *Bear dream (29)*. Piste audio Mp3, boucle 1h16. Casque audio, lecteur Mp3. 2013.
-

RÉSUMÉS

Comment et pourquoi un artiste donnerait-il à voir le travail d'un autre artiste ? Plus que de dévoiler son œuvre encore peu connue, j'ai souhaité rendre compte d'une expérience, celle de ma rencontre avec Jeffrey Perkins. Il s'agissait pour moi de faire apparaître un type de connaissance particulier à travers l'expérimentation de cette méthode de la rencontre. Je me suis d'abord intéressée aux conditions du travail de Jeff Perkins et aux raisons qui relient celles-ci au mien, comme l'utilisation de matières/méthodes ethnographiques dans le champ de l'art (figure de l'« artiste-ethnologue »), et le détournement d'une activité alimentaire (figure du « salarié-artiste »). Dans cette zone interdisciplinaire, j'ai vu alors naître une troisième figure, transversale, celle de l'« artiste-curator ». Pour exposer les différents points d'intérêt et de réflexion issus de cette rencontre, j'ai d'abord réalisé un premier travail d'écriture (Master Thesis), articulé en 4 points : Expérience et *trans-mission* / Jeff, ethnologue outsider ? / Jeff écrit SON histoire / Réappropriation. Ce texte en est une présentation non exhaustive, accompagnée des effets à plus long terme de cette réflexion sur ma pratique, et des formes de restitution qu'elle m'amène à penser aujourd'hui.

How and why would an artist choose to present works from a fellow artist? More than just presenting a work that still remains largely unknown, I wanted to give account of an experience, the one of my encounter with Jeffrey Perkins. It meant for me to bring light on a certain type of knowledge through this experimental method of encounter. I've been first interested in Jeff Perkins' work because of some matters that underlie and connect it to mine, such as the use of some ethnographic materials/methods in the art field (the figure of an "artist-ethnographer") and the rerouting of some activity done merely to earn a living (the figure of an "employee-artist"). I have then distinguished, through those interdisciplinary areas, a third figure, the one of an "artist-curator." To illustrate some various points of interest and thoughts that came out of this meeting, I first did a writing assignment (Master Thesis), articulated in four points:

Experience and *trans-mission* / Jeff ethnographer outsider? / Jeff writes HIS story / Re-appropriation. The present text is a non-exhaustive display of this former work, coming with some longer-term effects over my thoughts and practice, and some restitution patterns I'm brought to today.

INDEX

Mots-clés : texte d'artiste, Jeffrey Perkins, artiste, ethnographe, salarié, commissaire, restitution de l'expérience

AUTEUR

JOHANNA VIPREY

Née en 1979. Vit à Genève, Suisse. A la suite d'un Bachelor en Sociologie, Johanna Viprey a réalisé un Master en Arts Visuels à la HEAD – Genève. Elle poursuit une recherche sur les modes de restitution de l'expérience et les questions de subjectivité liées à la traduction et à la médiation de celle-ci, et ce, à travers des formes et des références interdisciplinaires.