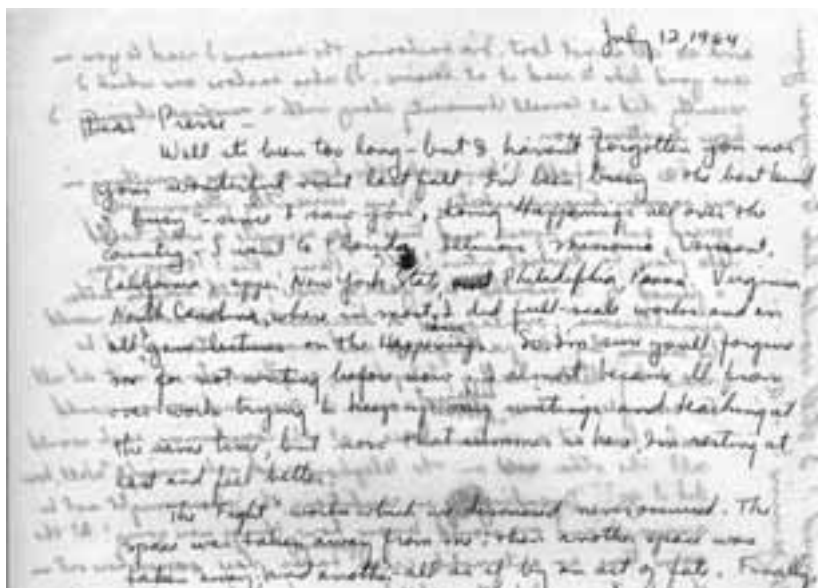


ALLAN KAPROW EN 1964 : LA MUE DU HAPPENING

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



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

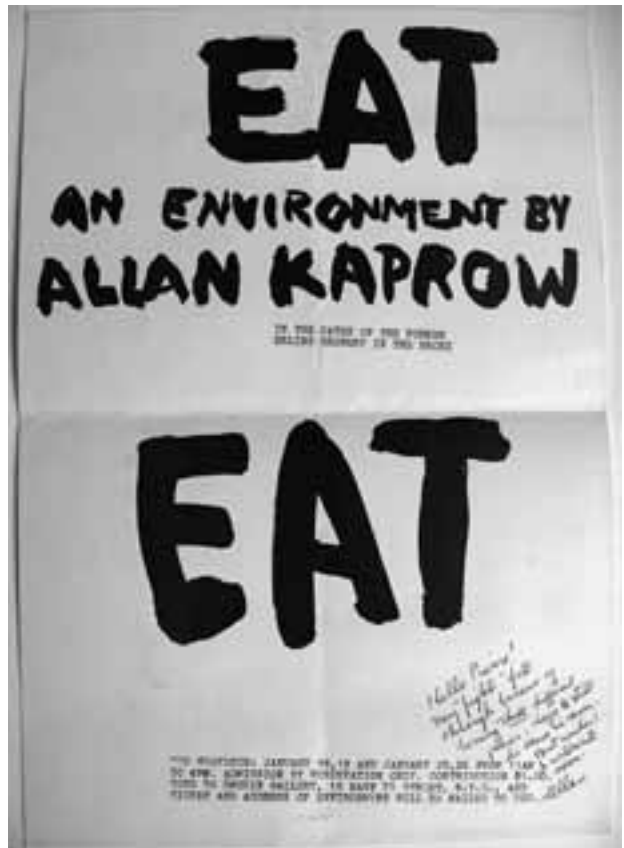
Notes :

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.

galeries new-yorkaises. 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.

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. A 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. A 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.

Eat connut une certaine affluence. Seulement, écrit Kaprow à Restany, l'événement eut lieu « dans le Bronx, une partie de New York City où les artistes ne vont jamais. Comme d'habitude, les critiques d'art refusèrent de venir.



Affiche « *EAT* » annotée par Allan Kaprow, 1964 © droits réservés.
Archives de la critique d'art. Fonds Pierre Restany

2. Kirby, Michael. « Allan Kaprow's Eat », in *Happenings and Other Acts*, Londres, New York : Routledge : Mariellen R. Sandford, ed., 1995, p. 48

A la place, les magazines de mode *Vogue* et *Harper's Bazaar* envoyèrent leurs jolies filles pour faire des articles. » Le manque d'intérêt des critiques pour les œuvres de Kaprow est réel : seul le *Village Voice*, la gazette des événements culturels et politiques alternatifs de Greenwich Village, rend compte régulièrement de ses happenings, comme ceux de Claes Oldenburg, de Robert Whitman et de Jim Dine. Kaprow souffre, affirme-t-il à Restany, du statut d'« intouchable » qui lui est attribué dans le milieu de l'art new-yorkais : « en Anglais, et peut-être en Français, cela veut dire que j'ai une maladie, comme ces Indiens qui ont la lèpre ou qui sont trop "inférieurs" pour se mélanger aux humains de condition supérieure. »

La majorité des amateurs d'art ne regarde pas les manifestations de Kaprow d'un œil meilleur. Betty Rollin, envoyée par *Vogue*, relate sa visite de *Eat* comme s'il s'agissait d'une excursion pour le cap le plus éloigné du territoire de l'avant-garde. Elle note quelques visiteurs ayant « l'air d'avoir été transplantés là depuis le vestibule d'un théâtre d'avant-garde à l'entracte. Le genre : fumant des cigarettes, cultivés, avec des écharpes et des lunettes. »³ Elle rapporte la gravité affectée par les performers, à l'image de la femme cuisinant les bananes : « "Divin", roucoula une belle femme en vison se tenant au-dessus d'elle, "Je dois absolument avoir la recette !" La fille regarda la dame avec un air à faire se ratatiner une peau de serpent, et ne dit rien. »⁴ Tous les clichés déjà largement répandus sur les happenings sont là : prisés par un petit cercle d'adeptes (à la lisière de la scène artistique), ils sont à la fois extravagants (les performers ne semblent pas endosser un rôle de fiction, mais se comportent de façon on ne peut plus bizarre) et hermétiques (en quoi est-ce de l'art ?).

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 inclus 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.

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.

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*, 1^{er} 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 ».

For Pierre Restany
- best wishes, Allant.

HOUSEHOLD

A Happening prepared for Cornell University by Allan Kaprow,
May, 1964

Note: There will be no spectators of this event, which will be performed regardless of weather. Those wishing to take part in it should attend a preliminary meeting to be held (Saturday, May 2, 2 p.m., Franklin 115) where the Happening will be discussed and parts distributed.

Setting

A lonesome dump out in the country. Trash heaps all around, some smoking. Parts of dump enclosed by old, red tin fence. Trees around rest of it.

Sequence of Events

1. { 11 a.m. Men build wooden tower on a trash mound. Poles topped with tarpaper clusters are stuck around it.
Women build nest of saplings and strings on another mound. Around the nest on a clothesline they hang old shirts.
2. { 2 p.m. Cars arrive, towing smoking wreck, park outside dump, people get out.
Men and women work on tower and nest.
3. { People circle dump, out of sight in trees and behind tin wall, wait.
Women go inside nest and screech.
Men go for smoking wreck, roll it into dump, cover it with strawberry jam.

Archives

Notes to CALLING:

- 1) Places (other than train station) and times are to be decided just prior to performance.
- 2) Performance should preferably take place over two days, the first in the city, and the second in the country.
- 3) At least, twenty-one persons are necessary to perform this happening properly. For this number six cars are required. Thus there would be three persons waiting at street corners, a car containing three people including the driver, to pick each one up; and a matching number of second-stage cars, also manned by three people, to carry the wrapped persons to the railroad station. But this basic number of participants can be multiplied proportionately for as large a group as is desired.
- 4) Names used throughout are to be the names of those involved.
- 5) Wrappings of foil and cloth should be as thoroughly applied as possible, the face covered except for breathing gap.
- 6) Second-stage cars should be parked at pre-chosen self-service garages, widely separated from each other. Drivers then proceed to part of city where first-stage cars are parked at meters. There the two drivers exchange car keys, the first-stage trio hurrying to garage positions, where they enter the autos and await the arrival of the human packages. The latter, of course, are brought by the second-stage trio. Timing for this, and all other stages of the event, must be worked out exactly.
- 7) The cars depositing packages at garages next proceed to the homes of their drivers, where phone calls will be received.
- 8) After the human packages unwrap themselves at the information booth, calls should be made from a public booth to the drivers of the last-mentioned cars. Phone is allowed to ring fifty times before it is picked up. Answerer says only "yes?" Caller asks if it is G. (stating the right name), and G quietly hangs up.
- 9) The people hanging from ropes in the woods are those who drove and accompanied the cars the day before. An exchange of positions takes place here (underscored by the inverted positions on the ropes), with the former package people taking the active role. There should be no less than five bodies suspended, although all car people may choose to hang this way. If less than the total (of, say, eighteen), the others should sit motionless beneath each rope and join in the answering and the calling of names. When called from afar by the package people, the answer is simply "here!", "here!" until each body is found and violated.
- 10) The package people, arriving at the woods, call out the names of the car people hidden over a wide area among the trees. Moving as a group, they follow the sounds of the voices and reach each dangling figure. Its clothes are rapidly cut off, and after all have been so treated, the group leaves. Each suspended person (and those sitting beneath him) should cease answering to their names when found. Gradually the answering will diminish to silence, and at that point they start to call out each other's names, like children lost.

Allan Kaprow
July, 1965

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

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.

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 ».

PIERRE SAURISSE

Les documents ont été inventoriés avec le soutien de la Fondation Getty (Etats-Unis).

6. Script de *Self-Service*, tapuscrit, Archives de la critique d'art, Fonds Pierre Restany, Dossier « Allan Kaprow ».