



Agôn
Revue des arts de la scène
2 | 2009
L'accident

En attendant l'accident

Florence Jaillet



Édition électronique
URL : <http://journals.openedition.org/agon/1030>
DOI : 10.4000/agon.1030
ISSN : 1961-8581

Éditeur
Association Agôn

Référence électronique
Florence Jaillet, « En attendant l'accident », *Agôn* [En ligne], 2 | 2009, mis en ligne le 15 décembre 2009, consulté le 04 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1030> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.1030>

Association Agôn et les auteurs des articles



En attendant l'accident

Florence Jaillet

Il était sur le plancher et je butais dedans à chaque instant. J'en devenais fou et je finis par me dire : s'il doit rester sur le plancher, d'accord, je vais le clouer¹.

Un portemanteau traîne par terre en attendant d'être fixé au mur. Objet d'achoppement, reconnu comme tel, il se voit peu à peu accepté, fixé dans sa nouvelle fonction. Un beau jour de 1917, Marcel Duchamp décide de clouer au sol cet instrument de chute et le baptise *Trébuchet*, en un geste d'acceptation de la perturbation, de l'accroc. Il choisit de ne plus éviter l'accident mais de l'appriivoiser, de lui donner une place dans la vie quotidienne et d'inventer la fonction même du *trébuchet* comme pense-bête, appel à la vigilance, reconnaissance des vertus du déraillement.

Vers l'« accidentophilie »

En ce début de vingtième siècle s'opère une désacralisation radicale de l'œuvre. Les dernières hiérarchies finissent d'éclater et les matériaux de l'art se font plus que jamais hétérogènes, la vie même fournissant une substance de premier choix. L'art c'est la vie, et la vie c'est la confusion, le risque, l'incertitude, l'inconfort. Une poignée d'artistes – Marcel Duchamp en tête – découvre alors le potentiel créatif du hasard, et dans un même mouvement, l'accident fait son entrée officielle dans le champ des arts visuels. Du latin *accidens* (« survenant »), le mot désigne ce qui arrive inopinément à l'appareil, au système ou à l'individu. En acceptant la probabilité que « cela survienne », Marcel Duchamp incorpore à sa pratique artistique et à sa vie-même ce lâcher prise, longtemps jugé indésirable dans la création artistique. Dès lors, des artistes de plus en plus nombreux se mettent à espérer secrètement que l'accident interfère dans le périmètre de l'œuvre. Alors que, pendant des siècles, les artistes avaient caché sous des repentirs tel tracé malencontreux, qu'ils s'étaient appliqués à effacer telle coulure sur la toile ou qu'ils avaient mis au rebut quantité de sculptures ruinées par des veines incertaines de la pierre, l'accident se transmue tout à coup en ingrédient précieux, digne d'être conservé.

Qu'il survienne durant le travail de l'artiste, ou dans la vie de l'œuvre achevée, l'accident révèle la part vivante de l'œuvre et son inscription physique dans le temps. Car l'accident c'est aussi ce qui peut arriver durant la vie de l'objet d'art exposé, transporté, manipulé. Une fois livrées au public et insérées dans le circuit des expositions et des collections, les œuvres subissent d'innombrables dégradations, des agressions délibérées ou de pures méprises, des accidents de conservation, de restauration, et même de réception. Lorsque son *Grand Verre* est retrouvé parcouru de brisures après son exposition au Musée de Brooklyn en 1926, Duchamp les accepte de bonne grâce et ne songe pas à les faire disparaître derrière des restaurations. « J'y vois une intention curieuse dont je ne suis pas

¹ Extrait d'un entretien non publié avec Sidney Janis, New York, 1953. Transcription typographiée, coll. Carroll Janis, New York.

responsable, une intention toute faite en quelque sorte que je respecte et que j'aime» déclarera-t-il à leur propos².

Quelques années plus tard, et dans une pratique bien différente de celle de Duchamp, Jean Dubuffet considérera également le hasard et l'accident comme des outils plastiques à part entière, dotés d'une puissance magique et précieuse. Ce retournement de l'avarie à l'avantage de l'expression artistique trouve chez Dubuffet une formulation tant plastique que théorique. Dans ses *Notes pour les fins lettrés*, il écrit :

Mais l'accident a commandé : un accident s'est produit en cette place, va pour l'accident, le peintre s'en accommode, voire l'utilise. Combien la recherche et la rencontre de ces accidents favorables est passionnante : quel jeu plein de surprise et d'attrait pour le peintre ! Il ne s'agit plus alors d'utiliser des couleurs dociles, et dont on sait d'avance l'effet que fera leur assemblage, mais bien de manier des matières magiques, qui paraissent avoir leur volonté propre, et tellement plus de pouvoir que n'en ont les intentions concertées de l'artiste ! Il emploie là des auxiliaires dont les forces sont bien supérieures aux siennes, comme un qui manierait la foudre.³

Alors que le quidam craint l'accident et s'en prémunit par tous les moyens, l'artiste « accidentophile » l'espère et va jusqu'à lui préparer le terrain. Car si le déraillement authentique résulte d'une maîtrise altérée des éléments ou des systèmes, le surgissement de cette force incontrôlable dans l'œuvre d'art exige bien souvent une préparation minutieuse. A l'image de Duchamp clouant délibérément son *Trébuchet* au sol, beaucoup d'artistes de la seconde moitié du vingtième siècle ont fait l'expérience de cette paradoxale mais nécessaire mise en condition.

Entre lâcher-prise et mise en scène

S'il est un domaine qui, plus que tout autre, redoute la défaillance, c'est bien celui de la mécanique. Un grain de sable dans les rouages, un écrou mal serré et la machine déraile. Précision, minutie, contrôle et réglages : tout est méthodiquement mis en œuvre pour éviter l'avarie redoutée. En introduisant la mécanique dans le champ de la création artistique, Jean Tinguely prend le contrepied de cette idéologie de la précision pour en livrer une lecture ironique, laissant sa pleine place à l'imprévu. La conception comme la réalisation de ses machines s'émancipent de toute règle préétablie. Pleines de caprices, de surprises, de soubresauts et de bégaiements, ses machines font figure de dissidentes face au fonctionnement implacable et sans accroc de la mécanique industrielle dominante. Après avoir mis au point une longue série d'engins loufoques et tonitruants, capable de produire à la chaîne des dessins toujours inédits (série des *Méta-matics* en 1959), Tinguely imagine une machine forcenée qui s'autodétruirait en temps réel devant le public.

Ce projet implique un travail préparatoire complexe afin qu'un nombre suffisant de processus mène le dispositif à l'accident ultime, tout en laissant leur place aux imprévus authentiques. L'œuvre en question sera baptisée *Hommage à New York* et présentée au Museum of Modern Art de New York le 17 mars 1960. Pour rendre opératoire le « suicide » de cette immense structure articulant ferrailles, roues de vélo, piano, engins fumigènes, baignoire d'enfant, machine à écrire, bidons *etc.*, l'enchaînement d'une centaine de processus était prévue. Assisté de l'ingénieur Billy Klüver, Tinguely procéda pendant plusieurs jours à la récolte des pièces. Puis il fallut scier quelques éléments porteurs, équiper de minuteurs les dispositifs de ces accidents en chaîne. N'ayant fait l'objet d'aucune répétition avant sa présentation au public, *L'Hommage à New-York* donna lieu à d'innombrables péripéties le soir de son exécution. Billy Klüver a laissé un récit à la fois circonstancié et burlesque de ces déraillements en chaîne :

Il avait été prévu que le piano se mettrait à jouer lentement quand la flamme s'allumerait sur le clavier. Le régulateur de vitesse ayant été détruit lors du transport, le moteur démarra

² Propos recueillis par James Johnson Sweeney, in Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1994, p. 176

³ Jean Dubuffet, « Notes pour les fins lettrés », in *L'Homme du commun à l'ouvrage*, Paris, Gallimard, 1973, p. 33

à plein régime. Cet incident eût pour conséquence que la courroie de transmission sauta de la roue du piano. J'eus des sueurs froides. [...] A la dix-huitième minute, l'extincteur d'incendie devait se mettre en marche derrière le piano, ce qu'il ne fit pas pour la simple raison que le piano s'était enflammé et que le tuyau de caoutchouc, brûlé, avait bouché l'extincteur.⁴

Tous ces imprévus contribuent tout de même à la mise à feu finale de la machine. Entre jubilation et inquiétude, Jean Tinguely observe ce déchaînement cathartique, mais finit néanmoins par faire appel au pompier de garde à la fin de la performance, craignant de ne pouvoir maîtriser un incendie plus vigoureux que prévu.

Héritier et compatriote de Jean Tinguely, l'artiste suisse Roman Signer (né en 1938) ne se lasse pas de mettre en scène des dispositifs insolites dont il est souvent le navrant protagoniste. Ses performances filmées semblent se fixer pour objectif de vérifier les conséquences hautement probables d'actes insensés.

On pourrait ainsi énumérer les films de glissade, de projections de meubles, d'éclatements, et de chutes provoquées par les implacables lois de la gravitation universelle, ou par des explosifs, dont Signer est particulièrement friand. En 2008, au Kunstraum de Dornbirn (Autriche) il réalise la pièce *Unfall als Skulptur*, (*L'Accident comme sculpture*). L'œuvre implique une importante préparation. Il faut notamment construire une imposante rampe de bois permettant de propulser de plusieurs mètres de haut une fourgonnette chargée de bidons emplis d'eau, avec pour résultat la scène de désolation que l'on imagine aisément. Dans un entretien de 1998 avec Marc-Olivier Wahler, Roman Signer offre un éclairage précieux sur la dimension temporelle que ses œuvres-accidents mettent en jeu :

Le moment où, par exemple, un objet est dans l'air et qu'il tombe est très important. C'est comme un rêve. Comme tout le monde, j'aime bien les feux d'artifice. Mais je m'intéresse beaucoup plus à la période précédant les feux : à la construction, la préparation. Il s'agit là de sculptures anonymes. Et le moment qui suit l'événement est également important. Lorsque j'étais enfant, j'allais toujours regarder après les feux d'artifice les restes des fusées plantées dans la terre. Je trouvais ça beaucoup plus intéressant que l'événement en lui-même. J'étais tellement heureux de voir ça. Je ne fais pas de feux d'artifice : je m'intéresse à la vitesse, au temps. Ça m'agace qu'une fusée ne puisse faire autre chose que d'éclater. Paf, et on l'oublie⁵.

Les débris relèveraient donc de cette esthétique de l'éphémère qui traverse le travail de Roman Signer. Son souvenir d'enfance renvoie d'ailleurs à l'attitude des spectateurs venus assister à *L'Hommage à New York* de Tinguely, et qui se précipitèrent sur l'amas des restes encore fumant, pour en prélever religieusement quelques reliques.

Quelque-chose de dérisoire et de fragile est à l'œuvre dans ces mises en scènes désespérées. C'est dans la maladresse, le risque, la précarité, que semble résider le potentiel subversif de cet art de l'accident dont la forte composante visuelle flirte avec le burlesque. La gestuelle imparfaite de l'homme ou de la machine engendre une suite de courts-circuits et de renversements qui disent l'éprouvant rapport de l'individu à son environnement. Ces péripéties mises en scène génèrent souvent le rire chez le spectateur, et par ce rire même une forme de proximité. Parmi les nombreuses performances de Signer, on retiendra notamment celles qui détournent le stéréotype du peintre au travail. Au beau milieu d'une prairie, assis face à son chevalet, Roman Signer se met en scène, pinceau à la main devant sa toile vierge. Il y applique soudainement une trace de peinture sous l'effet de son propre sursaut, dû à l'explosion d'une caisse placée quelques mètres derrière lui (*Punkt*, 2006). Ce geste à la fois grotesque et ironique, qui renvoie aux poncifs de l'inspiration artistique, inscrit Roman Signer dans une lignée d'artistes qui se jouent de l'image romantique du peintre, pour

⁴ Billy Klüver, « La Garden Party », in Pontus Hulten, *Une Magie plus forte que la mort*, Paris, Le Chemin vert, 1987, pp.76-77

⁵ Entretien de Roman Signer avec Olivier Wahler, cité sur http://www.frac-bourgogne.org/scripts/album.php?mode=data&id_lang=2&id_artiste=148#

le montrer aux prises avec l'exercice difficile de la création. Faire trébucher l'artiste, le faire tomber de son piédestal, c'est interpeler le spectateur dans sa propre expérience quotidienne, dans sa propre lutte avec le réel.

La bravoure des anti-héros

Cette douce ironie se retrouve dans les photographies d'Anna et Bernhard Blume, qui se mettent en scène dans des situations de tension extrême avec les objets du quotidien. Après avoir photographié d'étranges accidents domestiques survenant dans des intérieurs petit-bourgeois où pommes de terre, assiettes, vases et chaises semaient brusquement la terreur (*Kitchen Frenzy*, 1986), les Blume se sont penchés sur le cas des artistes. Dans la série de photographies en noir et blanc *Transzendentaler Konstruktivismus* (1992-1994), une ribambelle de parallélépipèdes parfaitement blancs et lisses – outils de base de toute entreprise géométrique abstraite – se retourne contre lesdits artistes. Jouant sur les effets de flou et de vitesse, les images montrent la violence avec laquelle tel bloc s'abat sur le visage horrifié de Bernhard, ou comment tel autre frappe Anna en pleine poitrine. Cette suite tragi-comique d'accidents d'atelier pointe la dimension expérimentale et risquée de toute pratique artistique. Pour réaliser ces clichés, le couple Blume n'a recours à aucune manipulation digitale ni au montage. Cette démarche implique par conséquent une part de cascades et un risque d'accident non négligeable. Anna et Bernhard Blume consacrent ainsi beaucoup de temps et de soin à la mise en scène de leurs déraillements artistiques. Filets de sécurité, matelas d'atterrissage, et autres cordes de sûreté s'avèrent indispensables à la réalisation des performances photographiques de ce couple d'artiste devenus acrobates pour les besoins de leur art.

Chez les Blume, humour et autodérision sont les corollaires d'un art de l'accident imminent. Car il faut lâcher prise, pour accepter que « cela » arrive, pouvoir s'en réjouir, accepter l'éventualité du ridicule. Avec ses inventions approximatives, l'artiste belge Panamarenko s'inscrit dans cette lignée d'anti-héros. Passionné de sciences physiques, il expérimente depuis les années 1960 toutes sortes de procédés visant à s'affranchir des lois de la pesanteur, et a bricolé quantité de véhicules loufoques, fragiles et utopiques, généralement inaptes à tout fonctionnement. A ses risques et périls Panamarenko met un point d'honneur à tester ses inventions, comme les *Chaussures magnétiques* qui devaient lui permettre de marcher sur un plafond métallique. En 1966, dans les studios de la Radio-Télévision flamande, il expérimenta cette marche tête en bas, mais vit sa progression sapée par une tâche de rouille qui court-circuita les électro-aimants. Prévoyant, l'artiste avait pris le soin de rembourrer sa casquette d'aviateur d'une bonne épaisseur de papier journal. D'autres expérimentations se solderont par des avaries plus ou moins sérieuses, dont une expérience de mort imminente lors de l'essai du dispositif de marche sous-marine *the Portuguese man of war* en 1991. Conçus pour les airs, les mers ou la terre ferme, la plupart des prototypes de Panamarenko s'avèrent impotents, dotés d'une force d'inertie pleinement revendiquée par l'artiste : « C'est un miracle si l'objet fonctionne mais il sera encore plus parfait s'il ne fonctionne pas »⁶. Cette indifférence au triomphe est aussi ce qui fait de Panamarenko un rebelle véritable, ce qui lui permet de générer de fertiles espaces de réflexion à l'intérieur de sa production défailante et de redessiner en creux la figure symbolique du créateur, bien loin de celle de l'artiste tout-puissant.

Aborder la question de l'accident dans le champ des arts dits « plastiques » ou « visuels » soulève une série de questions dont la plus délicate est sans doute celle de l'intentionnalité. Appréhendés du

⁶ Panamarenko, *La Grande Exposition des soucoupes volantes*, catalogue de l'exposition à la Fondation Cartier 11 avril-31 mai 1998, Arles, Actes Sud, 1998, p.98

point de vue de leur appartenance aux arts de l'espace, les arts plastiques forment un domaine où le dérapage peut aisément être nié, corrigé, camouflé. L'accident qui survient sur une scène pendant la représentation en altère inévitablement le déroulement sans qu'il soit possible de le dissimuler au public. Mais pour les arts plastiques, le moment de réception est généralement ultérieur à celui de la création, permettant de procéder à toutes les corrections nécessaires avant l'exposition. La présence de formes accidentelles dans le périmètre d'une telle œuvre résulte donc forcément de l'intentionnalité de l'artiste, qui choisit par exemple d'introduire le facteur temps dans son travail (happenings, vidéo), ménageant ainsi une place à l'imprévu. On touche ici au paradoxe d'un accident, par définition non intentionnel, mais intentionnellement intégré à l'œuvre visuelle. Cette part d'artificialité ne dépossède pourtant pas ces œuvres de leur force de suggestion souvent burlesque. A l'instar d'un Buster Keaton, des artistes comme Tinguely, Signer, Panamarenko ou le couple Blume révèlent la vertu des événements fortuits qui perturbent la mécanique de nos gestes et de notre jugement. Et quoique mise en scène, leur esthétique de l'accident constitue une force de résistance et de déstabilisation particulièrement salutaire face aux valeurs toujours plus affirmées de sécurité, de compétence et de performance.

Pour citer ce document

Florence Jaillet, «En attendant l'accident», *Agôn* [En ligne], Dossiers, N°2 : L'accident, mis à jour le : 16/12/2009, URL : <http://w7.ens-lsh.fr/agon/index.php?id=1030>.