

Prolégomènes à quelque enquête sur l'accident en art

Patrice Loubier

Number 77, Fall 2000

Accident

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/46118ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Loubier, P. (2000). Prolégomènes à quelque enquête sur l'accident en art. *Inter*, (77), 2–4.

Prolégomènes

à quelque enquête sur l'accident en art

« Un Problème Hors Contexte était le genre de circonstances que la plupart des civilisations ne rencontraient qu'une seule fois, de la même manière qu'une phrase rencontre un point final. [...] Le PHC ultime de la Culture était censé, dans la croyance populaire, prendre la forme d'un Essaim Hégémonique embrasant toute la galaxie, d'une civilisation d'Anciens courroucés pour une raison ou pour une autre, ou encore d'une visite instantanée de nos voisins d'Andromède lorsque l'expédition arriverait chez eux. »

Iain M. BANKS, *Excession*, Paris, Robert Laffont (Coll. Ailleurs et Demain), 1998, p. 84-85.

« D'un écrivain moderne : ses accidents sont admirables, mais sa substance est peu de chose. »

Paul VALÉRY, « Tel quel », *Œuvres*, [Paris, Gallimard (Pléiade), tome II, 1960, p. 484.

— c'est-à-dire le monde en tant qu'il nous est donné de le percevoir et de l'habiter — est toujours plutôt ceci que cela, comme ceci plutôt que comme cela, davantage ceci que cela, etc. Qu'en tel lieu il soit tel qu'il est et non autrement, telle est cette singularité irréductible sur laquelle s'attarde Clément ROSSET dans un ouvrage récent (*Le démon de la tautologie*, Paris, Minuit, 1997).

Certes, en ce sens-là, la notion même d'accident menace de se dissoudre tant elle semble immanente au réel : serait accident tout ce qui arrive, tout ce qui survient (c'est le sens du mot latin *accidere*), et l'accident semble ne plus désigner rien d'autre que l'incessante et infinie granulation du monde.

Or cette version de l'accident a précisément donné lieu dans l'art du XX^e siècle à une importante fortune critique, sous la forme d'un intérêt pour l'ordinaire, le banal et l'infime quotidien, exploité



I. La notion d'accident dessine un territoire à la topographie

plus complexe qu'il n'y paraît de prime abord. L'accidentel participe du hasard, de l'entropie, de l'inoffensive contingence mais aussi de l'incident malheureux, voire de la catastrophe. Le mot tient difficilement dans une définition unique, univoque. Dans un sens neutre, tout événement fortuit constitue un accident, de même « accident » désigne tout aspect accessoire d'une chose (en philosophie scolastique, le terme désigne le *mode* d'un être, en tant qu'il se distingue de sa *substance* et des *attributs* qui en constituent l'essence). En ce sens, la contingence est inhérente au réel, et toute chose, tout état de fait, n'existe que pourvu d'accidents qu'il ait fait vingt-huit degrés au lieu de vingt-neuf (ou de trente), que le sac à main de telle dame croisée au coin d'une rue de telle ville ait été de couleur verte, qu'il y ait eu, à la table du restaurant où vous êtes assis pour le dîner, douze sachets de sucre au lieu de huit, ou de neuf, ou de dix, ou de onze, ou de treize, etc. Autrement dit, le monde ne s'incarne qu'avec de l'accidentel en lui, qui fait sa perpétuelle et changeante singularité. Loin d'être une exception, l'accident constitue plutôt le mode d'incarnation normal du réel, nous donnant pour ainsi dire accès à la texture intime du monde (une variante de ce thème, le *Funès*, de BORGES, dont la mémoire infallible et surchargée, ne retenant que les accidents, le rend inapte à la généralisation, à l'abstraction, à l'induction des *essences*). Le monde

depuis les collages MERZ jusqu'aux listes d'un contemporain comme Claude CLOSKEY, en passant bien sûr par John CAGE. La fameuse pièce « silencieuse » de ce dernier, 4'33'', apparaît à cet égard comme un dispositif servant à révéler l'omniprésence de l'accidentel dans le réel — ou plutôt le fait que le prétendu accidentel n'est pas moins digne d'attention que le réel. Tout le bruit qui peuple le silence au moment de l'audition — toussotements, échos lointains, vibrations, froissements de vêtements, respirations — s'affirme ainsi au lieu de la musique anticipée, en apparaissant dès lors justement comme musique inattendue.

Mais dans un second sens, l'accidentel est au contraire ce qui s'impose à l'attention, ce qui interrompt, bouscule, bouleverse, ce qui fait accroc, hiatus. Il est la figure par excellence de l'imprévisible, de l'aléa. Il est ce à quoi nous n'aurions jamais pensé s'il ne s'était produit. C'est l'accidentel au sens d'événement malheureux, d'incident fâcheux, comme dans « accident de la route » ; c'est aussi l'accidentel de parcours qui détourne la carrière toute tracée d'avance de son itinéraire. L'accidentel apparaît alors comme un tour joué par le destin, comme une manifestation des caprices de l'aléa auxquels la vie est soumise — et qui en révèle du coup la précarité. Alors que nous fondons toutes nos entreprises (et jusqu'au fait même de vivre) sur ce préjugé, cet axiome, cette croyance tacite que tout a un sens et que nous sommes en quelque

1 Pour références sur ces travaux et d'autres, voir la bibliographie dans *Diane Landry. Œuvres nouvelles*, Québec, VU, 1999. 2 Sur le thème du hasard qui seconde l'artiste, voire qui fait l'œuvre à sa place, on trouvera une belle variation dans une nouvelle de Sophie GIRONNAY dont les premières lignes sont citées plus haut (« La nouvelle manière de Jean-Pierre », *Stop*, n° 134, (janvier, février 1994, p. 77-86).

sorte à l'abri du non-sens, l'accident se manifeste précisément comme rupture du sens et surgissement d'un hasard aveugle et insensible. À cet égard, l'accident est ce par quoi nos projets et nos vies échappent au logos au sein duquel nous le concevons, et rencontrent subitement, fatalement parfois, les saillies du réel. Insignifiant ou tragique, l'accident, toujours fortuit, oscille entre le bénin et le néfaste, selon une échelle qui va de la poussière du presque-rien à la catastrophe majeure.

« Le premier choc au sol d'un coin du châssis, qui s'en était du coup déconstruit, n'avait pas suffi à tirer des regards et seul le vacarme final de la chute avait créé un remous. Incrédules, tous fixaient les morceaux de bois épars, les éclats de vitre en éventail qui faisaient comme une installation spontanée sur le parquet ciré du loft de Jean-Pierre. »

Sophie GIRONNAY, « La nouvelle manière de Jean-Pierre », *Stop*, n° 134 (janvier, février 1994), p. 77.

II. On pourrait aborder l'accident en art de deux points de vue : d'une part comme thème, comme iconographie, d'autre part comme modalité, c'est-à-dire sous l'angle du processus de création, de la poétique. D'un côté, l'immense tradition millénaire de la catastrophe, du désastre et des calamités — mais aussi des âmes dévoyées, des errements moraux, des revers de fortune ; de l'autre, tous ces cas où la création peut se trouver infléchie, enrichie, voire fécondée par l'accident et l'imprévu.

Cela nous amènerait à considérer notamment toutes ces démarches qui accueillent *a posteriori* l'accident, voire qui l'anticipent dans le processus de création, comme dans certaines techniques surréalistes (frottage, décalcomanie de ERNST) ou, plus près de nous, dans ces récoltes d'objets-rebuts régies selon des protocoles dans certains projets de Diane LANDRY et Jocelyn ROBERT (je pense notamment à *Stratégie parallèle* ou *Environ 8000 kilomètres*¹). Mais cet « accident cultivé » n'en est presque plus un sitôt qu'il est attendu, prévu, raisonné dans le projet de l'artiste : l'accident est privé de ce qui le rend tel, à savoir son caractère imprévu et la part de désordre qu'il apporte. Le logos « naturalise » ce tout autre ordre du réel que permet l'accident en l'acculturant au sens, il en réduit l'aspérité première, de sorte que la quintessence de l'accidentel échappe ainsi à celui-là même qui le poursuit.

L'accident révélateur constitue d'ailleurs sans nul doute un locus *topoi* de l'histoire de l'art moderne, qu'on trouverait dans maints grands récits d'invention. KANDINSKY, par exemple, apercevant une de ses toiles à l'envers en entrant dans son atelier et

y voyant quelque chose de neuf — l'abstraction ; mais aussi DUCHAMP, qui entérine l'effet du hasard lorsqu'il décide de conserver la cassure subie par le *Grand Verre* lors de son transport. On pourrait d'ailleurs postuler un modèle générique de l'accident dans la pratique automatiste : la tache de peinture qui, sitôt échappée, devient signe². Dans certaines pratiques sculpturales contemporaines, c'est, enfin, dans son apparence même que l'œuvre d'art pourra évoquer l'accidentel : ainsi des amoncellements de matériaux typiques de l'*Anti-Form* (chez Robert MORRIS, Barry LE VA ou Richard SERRA, entre autres) qui, n'étant du cadre de la galerie qui les accueille, se confondent avec de simples tas de débris arrivés là par hasard.

III. En adoptant l'autre perspective, celle de l'iconographie,

on interrogerait les œuvres d'art par rapport à ce qu'elles nous disent de l'accident en général, de l'accident dans le monde, dans la vie, dans l'histoire. On y rencontrerait des œuvres qui parlent de notre fascination pour la catastrophe, qu'il s'agisse d'un désir voyeuriste, d'un sadisme par procuration ou qu'il témoigne, plus profondément, de l'instinct de mort : le culte de l'accident fréquent dans les romans de J.G. BALLARD, dont le célèbre *Crash* récemment transposé au cinéma par CRONENBERG, la série *Ambulance Disaster* de WARHOL ou, plus près de nous, les photographies d'*Accident-Prone Series* de Nancy DAVENPORT (exposées à la Centrale en 1997, durant le Mois de la photo) et les installations *Disast/Air* de Jean-Sébastien CLICHE. Dans le cas de CLICHE, l'intérêt pour la catastrophe aérienne, thème de ses récentes expositions, donne lieu à des manifestations d'humour noir consommé ; la représentation, ici, transite aussi bien par la maquette de site d'écrasement que par la parodie des consignes de sécurité, dont elle détourne l'iconographie pour en faire apparaître l'idéologie sous-jacente — la prise en main déresponsabilisante du voyageur pour son confort et son plaisir (on n'est pas si loin d'*Au coin de la rue, l'aventure*, de BRUCKNER et FINKIELKRAUT). Les œuvres de Nancy DAVENPORT, elles, ouvrent davantage un imaginaire drolatique frôlant le bizarre : il s'agit, par le biais de photos accompagnées de courts textes explicatifs, d'une série de cas cliniques — montés de toute pièce par l'artiste — caractérisés par l'attraction malade du danger ou par la tendance à être victime d'accidents de toute sorte (agressions répétées par des animaux, chutes de sommets montagneux, etc.). On pourrait d'ailleurs envisager ces monomanies de l'accident comme autant d'hypertrophies pathologiques d'un type



d'activité ludique que Roger CAILLOIS appelle l'*ilynx*, et qu'il définit comme le goût du vertige, la recherche de l'étourdissement, le flirt avec le danger, qui caractérisent aussi bien certains jeux d'enfants que l'alpinisme ou le saut en parachute.

Peut-être aussi l'art nous révélerait-il la dimension salutaire de l'accident (en tant qu'antidote à l'ambition et frein à l'*hubris*). Le non-sens de l'accident trouverait ici sa morale : dans un univers qui se targue de prévisions, qui se plaît à vanter la fiabilité des systèmes — et par-delà ceux-ci, la disponibilité du monde en tant qu'objet ou image —, il révélerait les failles et les ratés ; à la lisse convivialité des technologies nouvelles, il opposerait l'effraction aveugle de l'incontrôlable.

IV. On pourrait par ailleurs regrouper nombre de pratiques selon qu'elles exposent au risque d'accident soit l'œuvre elle-même, soit l'artiste, soit enfin le spectateur.

Un exemple déjà canonique du premier cas serait les machines autodestructrices de TINGUELY, conçues précisément pour s'effondrer sous les accidents qu'elles génèrent (témoin le célèbre *Hommage à New York*). De même, c'est une pareille concrétisation du danger (cette fois à l'endroit du musée qui accueille la pièce) qu'implique *Samson*, de Chris BURDEN : il s'agit d'un appareillage par lequel l'entrée de chaque visiteur dans la salle du musée

accroît la pression exercée par deux madriers contre les murs du bâtiment, et qui risque à terme d'en faire s'écrouler les murs (les 500 000 visiteurs nécessaires pour ce faire ne s'étant pas présentés, le musée s'en est tiré indemne).

L'œuvre présente un intéressant *double-bind* : s'intéresser à elle et la fréquenter, cela a pour effet de menacer l'enceinte muséale qui l'expose et donc, indirectement, d'en limiter la durée de vie. À dire vrai, ce type de dilemme n'est pas si rare pour les spectateurs du Body Art : pensons à certaines performances de BURDEN où c'est uniquement l'intervention inopinée du public qui met fin à la situation risquée — ou à tout le moins éprouvante — dans laquelle s'est placé l'artiste. L'accident se manifeste ici à deux titres : d'abord, sur le plan de l'« intrigue », pourrions-nous dire, comme danger potentiel dont l'anticipation provoque l'inquiétude et le malaise du spectateur ; ensuite, sur le plan de la structure, ce type d'œuvre peut être comparé à un récit qu'il revient à l'auditeur d'interrompre pour en prononcer la dernière phrase — pour en dire la fin. On trouverait dans cette même rubrique toutes les actions et performances, relativement nombreuses depuis l'art corporel, où l'artiste consent à mettre sa vie en danger. Ainsi Marina ABRAMOVIC, dans une performance à Turin en 1974, s'offrait-elle littéralement aux manipulations des spectateurs (manipulations suggérées notamment par l'ensemble d'outils et d'accessoires posés sur une table devant l'artiste, immobile et muette). Cette exposition au danger, à l'accident, peut d'ailleurs se faire sans la présence du public, témoin le même BURDEN, s'étant mis dans un sac sur une autoroute de Californie, en pleine nuit, durant deux heures (*Dead Man*, 1972), et dont la survie ne semble due qu'à un heureux hasard.

Mais l'œuvre peut également représenter un risque réel pour le spectateur qui l'examine de trop près ou se hasarde à la toucher — témoin le danger on ne peut plus concret de certaines sculptures de Richard SERRA, dont un visiteur a d'ailleurs été victime, écrasé sous l'une d'elles il y a une dizaine d'années³, ou ces fioles remplies de produits toxiques exposées par Guy BLACKBURN dans une de ses expositions (Guy BLACKBURN, *Les grands perturbateurs*, Skol, 1990)⁴.

V. C'est peut-être justement en se penchant sur la circonstance de la réception qu'on trouverait l'une des manifestations

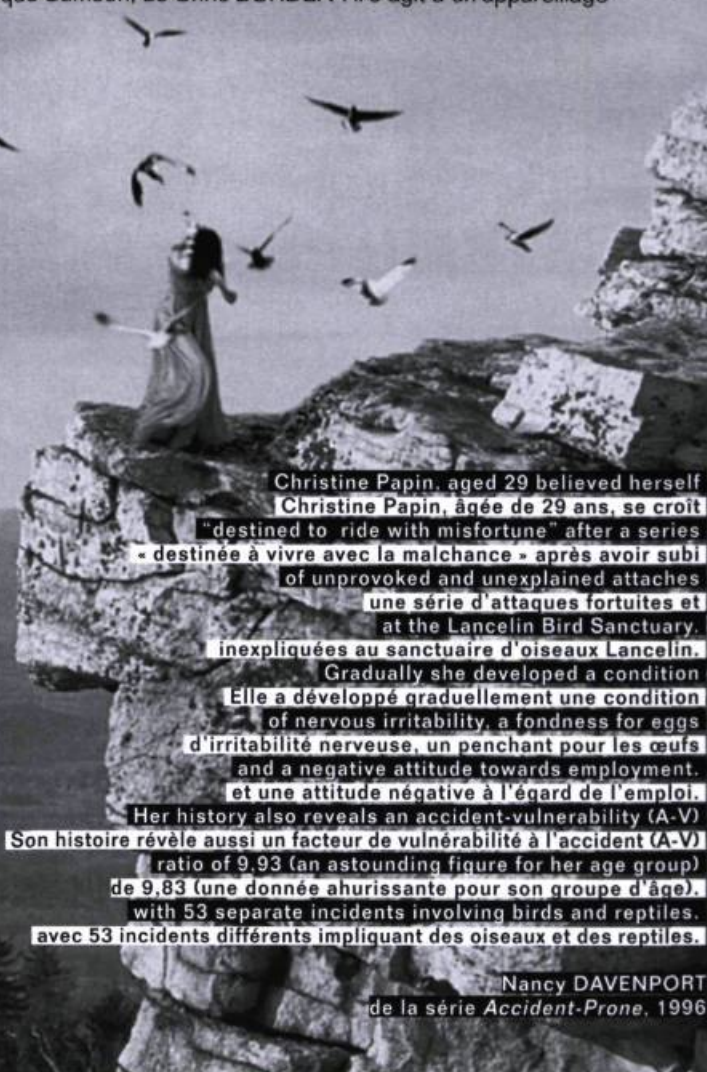
les plus singulières et les plus actuelles de l'accident : celle dans laquelle l'art est donné à voir à l'insu même de celui qui le rencontre, où il s'impose d'abord comme signalétique, comme présence inhabituelle, avant d'être reconnu comme tel (quand il l'est, quand il peut l'être). Ce paradoxe de l'art exposé-camouflé régit aujourd'hui nombre de pratiques d'artistes et de commissaires qui investissent l'espace public de façon éminemment discrète, tablant sur le mimétisme de propositions qui, au sein des parcours quotidiens, se prêtent à une découverte inopinée — accidentelle. Dans des événements récents comme ceux de la Biennale d'Enghien-les-Bains, *In All the Wrong Places* (Ottawa, 1999), les interventions ne visent plus simplement à être regardées par des spectateurs avertis, mais tendent à exploiter leur occupation des lieux pour surprendre le passant au hasard de sa route. Ce n'est d'ailleurs pas pure coïncidence si la publication réalisée à l'occasion de l'événement *Off/site@Toronto* s'intitule *Accidental Audience*⁵ ; dans le cas de certaines interventions, le visiteur, au lieu de trouver les habituelles coordonnées de temps et de lieu, n'avait pour seul indice que cette mention — *chance encounter*, « rencontre par hasard », comme si les organisateurs avaient précisément voulu laisser intacte la charge de l'accidentel dans l'expérience de l'art. En d'autres termes, ces propositions s'adressent moins au public averti qu'au promeneur ou au chaland non prévenu de leur statut artistique — du moins c'est à lui qu'elles destinent les effets concrets provoqués par leur présence. De fait, la poétique de ce type d'œuvres ressortit le plus souvent à une pragmatique : elles seront souvent perçues comme anomalie furtive dans l'environnement, dissonance ou décrochement subtil dans l'ordre des usages coutumiers d'un lieu, d'un contexte, provoquant ainsi, à l'échelle modeste qui est la leur, de menus accidents dans le cours de la vie quotidienne.

L'accidentel couvre, on le voit, un large spectre de registres de création : du banal à l'aléatoire, du périlleux au subreptice, ses modes sont multiples. On retiendra pour terminer cette trajectoire en forme de parabole qui se dessine au cours du dernier siècle écoulé : tendant à incorporer dans l'œuvre des éléments de la vie pour mieux atteindre au réel (ce fut toute l'aspiration d'abolir la frontière entre art et vie), l'art en cette fin de siècle tend finalement à joindre le réel — urbain, sociologique, relationnel, etc. — sur son propre terrain, à abandonner parfois son ostensibilité d'objet exposé, diffusé, pour mieux s'y fondre et, devenant aussi « réel » que lui, à y disparaître, presque — c'est-à-dire, au fond, à survenir tel un pur accident pour qui en rencontre l'occurrence.

³ Cf Anna CHAVE, « Minimalism and the Rhetoric of Power », *Arts Magazine*, vol. 64, n° 5 (janvier 1990).

⁴ Arthur DANTO met éloquentement en lumière le fait que ces œuvres ne se contentent plus de représenter le danger, mais le mettent réellement en œuvre, dans un texte justement intitulé « Disturbational Art » (*The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, Columbia University Press, 1986, p. 117-133).

⁵ Kym PRUESSE, éd. *Accidental Audience. Urban Interventions by Artists*, Toronto, *Off/site collective*, 1999. PRUESSE écrit notamment : « Most of the works I am speaking of [...] do not have arrows pointing to them screaming "this is art!" That is part of their magic : they come into our lives by circumstance, accidentally encountered without brackets. Often we pass right by them ; other times they penetrate the surface of our consciousness, puzzling our day, or surprising our routine. » (« Thoughts on Intervention », *Accidental Audience. Urban Interventions by Artists*, Toronto, *Off/site@Toronto*, 1999, p. 9).



Christine Papin, aged 29 believed herself
Christine Papin, âgée de 29 ans, se croit
"destined to ride with misfortune" after a series
« destinée à vivre avec la malchance » après avoir subi
of unprovoked and unexplained attacks
une série d'attaques fortuites et
at the Lancelin Bird Sanctuary.
inexpliquées au sanctuaire d'oiseaux Lancelin.
Gradually she developed a condition
Elle a développé graduellement une condition
of nervous irritability, a fondness for eggs
d'irritabilité nerveuse, un penchant pour les œufs
and a negative attitude towards employment.
et une attitude négative à l'égard de l'emploi.
Her history also reveals an accident-vulnerability (A-V)
Son histoire révèle aussi un facteur de vulnérabilité à l'accident (A-V)
ratio of 9,93 (an astounding figure for her age group)
de 9,93 (une donnée ahurissante pour son groupe d'âge).
with 53 separate incidents involving birds and reptiles.
avec 53 incidents différents impliquant des oiseaux et des reptiles.

Nancy DAVENPORT
de la série *Accident-Prone*, 1996