

Performance et photographie : les temporalités de Tehching Hsieh

Michaël La Chance

Number 105, Spring 2010

Fragments d'art actif

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/62650ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

La Chance, M. (2010). Performance et photographie : les temporalités de Tehching Hsieh. *Inter*, (105), 12–17.

Performance et photographie : les temporalités de Tehching Hsieh

— MICHAËL LA CHANCE



> *One Year Performance 1978-1979, New York, 1979.* Photo : Cheng Wei Kuong. © Tehching Hsieh

Les performances sont des mises en scène brèves et délocalisées de nos rencontres avec notre corps, le soi, la mort, la solitude, l'autre, la souffrance. Ces mises en scène se sont retirées des musées et des galeries. Elles requièrent néanmoins une visibilité : ce sont des formes d'art devenues dépendantes du relais photographique.

La performance d'art ne reconnaît pas toujours sa dette envers la photographie. Une des premières photos de performance date de 1956, elle est intitulée *One-Day-Only Outdoor Exhibition (Ruins Experiment)*. L'artiste Shiraga Kazuo, sur une plage, brandit une hache, pendant qu'une petite cohorte de photographes l'observe, certains montés sur un escabeau¹. Cette performance-exhibition ne durait qu'un jour, elle prenait place en extérieur. Cette photo suscita un débat à l'époque, et nous n'en parlerons pas ici, mais il suffit de mentionner que, dans les années soixante, la photo de performance était mal reçue, qu'elle dénaturait l'art : Carl André disait d'elle qu'elle était la pornographie de l'art². C'étaient les années de la photophobie, mais aussi de la chronophobie³. Il a fallu attendre le début des années quatre-vingt pour que la tendance soit renversée, les artistes de la performance sollicitant les photographes et proposant des performances dans la durée.

Nous pouvons, d'emblée, établir trois niveaux dans l'expérience et la visibilité de la performance d'art :

— La performance est une expérience à la première personne : ce qui est ressenti n'est pas communicable, ne peut être rendu visible. Rappelons que cette expérience de soi, de son intériorité inviolée (par un regard extérieur), correspond à une temporalité interne que Bergson appelle « durée pure ». C'est une dimension non photographiable, selon Michel Henry, car il y aura toujours une distance entre ce qui est vu et celui qui voit⁴ ;

— Les photos sont prises par le performeur lui-même, qui s'efforce d'exprimer le plus justement de ce qui est ressenti. Ces photos sont le plus souvent des autoportraits. J'inclus dans cette autodocumentation les photos prises par un complice (en second) à la demande du performeur ;

— Les photos sont prises en tiers (photographie extérieure, compatible avec le premier niveau). Signalons que cette approche de l'expérience-visibilité correspond à une temporalité plus banale, où le temps devient une réalité physique extérieure et linéaire, où la durée est assimilée à une étendue quasi spatiale.

Ainsi, les niveaux suivants se superposent : le pas-de-photo, la photo par l'artiste, la photo par un assistant et la photo par les spectateurs.

On constate une diversité des points de vue mais aussi une hétérogénéité des durées. Nous avons dit de la performance qu'elle est un art de la présence⁵. Les performances de Tehching Hsieh (prononcer *durching shay*) explorent cette dynamique des points de vue et des temporalités qui se confondent dans la présence.

Dans les années quatre-vingt, et particulièrement avec le travail de Hsieh, on assiste à une interpénétration sans précédent de la performance et de la photographie :

— L'artiste fait sa performance pour la caméra. Ou encore contre elle ;

— Le fait de prendre des photos, ou d'installer un dispositif photographique, devient en soi une performance ;

— Dans la performance, c'est la visibilité elle-même qui est mise en cause : parfois le visible fait apparaître le registre de l'ordre et des identités, parfois il devient une métaphore pour penser une forme d'existence, etc.

Le fait de photographier, la manière de composer l'espace photographique, sont devenus des acteurs de premier plan de la performance. Il semblait acquis que la performance requerrait la présence de l'artiste. Aujourd'hui, non seulement l'artiste vit son concept, mais aussi il le documente, tant et si bien qu'il semble que la documentation *soit* le travail.

L'expérience à la première personne

Dans la pièce en cage, Tehching Hsieh a créé une série d'autoportraits où l'on cherche à lire l'effet du temps sur son visage. Ce qui n'est pas photographiable, c'est tout ce qu'il pense-éprouve dans la solitude de sa chambre-cellule. Ses pensées font-elles partie de la performance ? Est-ce que ce sont des pensées en cage, des émotions en cage ou plutôt un simple remplissage du vide mental, en attendant que cela finisse ?

La plupart des visiteurs de l'exposition au MoMA, où l'on pouvait voir la chambre-cellule reconstituée, ne manquaient pas de se demander : comment l'artiste est-il parvenu à faire passer le temps ? Ils s'interrogeaient sur le vécu de Hsieh, son expérience à la première personne. Est-ce qu'il réfléchissait sur la nature de l'art ? Cet artiste, sans aucun doute, doit avoir de fortes convictions en art pour affirmer ainsi l'art « contre » la vie ! Est-ce qu'il réfléchissait sur la nature du temps ? Avait-il des convictions sur la nature du temps ? Quand, par conviction ou par effet d'expérience, il aurait induit une autre façon d'être dans le temps, il se serait introduit dans une durée interne, une affectivité qui échappe aux limitations du temps et de l'espace.

Hsieh a affirmé que ses pièces étaient des luttes, des combats : 1- combat contre notre solitude intérieure, 2- combat contre la machine, 3- combat contre le monde extérieur. Certes, ses pièces sont des tactiques (au sens de De Certeau) et, comme dans toute tactique, on se cherche des appuis, des alliés. Dans *I Like America and America Likes Me*, Beuys aura passé trois jours dans une cage à New York avec un coyote. C'était à la Galerie René Block, en mai 1974. L'artiste cherchait à entrer en contact avec des présences totémiques du sol américain, il cherchait à entrer en contact avec une dimension chthonienne de l'Amérique⁶.

Hsieh cherchait aussi à prendre contact avec une autre réalité où son esprit serait libre, où son confinement physique deviendrait une liberté plus haute. Mais on doit rester sur le seuil de cet univers inconnu. Il suffit de dire que ce point de fuite donne sa profondeur à la perspective ouverte par la documentation photographique. De 1978 à 1979, Hsieh prend une photo par jour tandis que, de 1980 à 1981, il prend une photo toutes les heures : chaque fois, on se demande ce qu'est le poids de la photo, cette saisie d'une fraction de seconde, un battement de paupière par rapport à une année de silence et d'immobilité. Peut-on photographier une année ?

Il y a là une démesure qui induit chez nous ce calcul. Nous dirons ceci de Hsieh :

— Au pire, il a perdu une année de sa vie, où il a passé son temps à se représenter ce dont il s'est privé. Il a passé son temps à douter de l'effet de son action, de la façon dont elle sera reçue — car il faisait cette action pour les autres ;

— Au mieux, il a fait de sa vie quotidienne une œuvre d'art, il est entré dans une autre façon d'être dans le temps. Il a trouvé une façon de rendre l'art plus intéressant que la vie, il a trouvé une façon d'affirmer que ce qu'il se donne à vivre est plus intéressant que tout ce qu'il peut faire pour gagner le respect et la reconnaissance.

Autodocumentation minimale

Dans les pièces de Hsieh, la photographie fait partie du protocole. La caméra est un acteur majeur du dispositif. Le plus souvent, parler de l'action, c'est rester aveugle à sa documentation ; parler de la documentation, c'est provoquer une mise à plat de l'action. D'emblée, l'œuvre d'art est à mi-chemin entre l'action et sa documentation⁷.

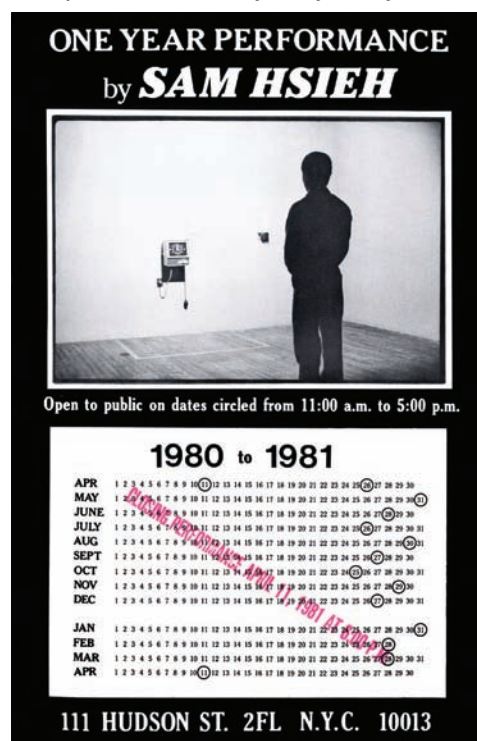
Dans *1978-1979 One Year Performance*, l'autodocumentation est minimale, les autoportraits photographiques quotidiens respectent un format préétabli. Minimalistes, répétitifs, ils contrastent déjà avec la frénésie documentaire qui s'empare des arts contemporains dans les années quatre-vingt. L'art performance de cette époque est animé par une forte impulsion d'archivage photographique. Dans la pièce en cage ou encore *Time Clock*, l'attente devant la caméra semble une parodie de la servilité de l'artiste devant les nouvelles exigences de la documentation. Hsieh affirme être devenu un homme mécanique qui combat la machine, et tout à la fois il se soumet à la caméra⁸.

À ses débuts, la performance est une action éphémère, sans objets, sans photographies. Hsieh choisit la durée longue et la documentation photographique invasive : portraits Bertillon, avec attestations juridiques, scellés par huissiers, etc. Les portraits de Hsieh ne sont pas plus avenants que celui qui figure sur l'avis de recherche qui dénonce sa présence illégale sur le territoire américain⁹, comme si Hsieh, illégal sur le territoire américain (1974-1988), devait documenter sa présence dans un autre territoire : le champ de l'art. En 1974, Beuys passe trois jours dans une cage à New York et proclame : « *America likes me !* » Cinq ans après, Hsieh passe une année complète en cage. Il dirait plutôt : « *Wanted ! America wants me !* »

Beuys et Hsieh ont ceci en commun : ils conçoivent que la seule façon de combattre le système est de l'exagérer, de l'outrer. On avait demandé à Beuys ce qu'il pensait du mur de Berlin : il a répondu qu'il fallait le remonter de trois centimètres (citation approximative). Hsieh nous propose une telle outrance tactique : aller par soi-même pointer, se rapporter au contrôle ; intégrer en soi-même le rituel, le rejouer en soi, pour soi. Le rituel devient fou : frénésie, accélération du temps ou emballement du système de contrôle.



> *One Year Performance 1978-1979*, New York, 365 portraits, 1979. Photo : Cheng Wei Kuong. © Tehching Hsieh



> *One Year Performance 1980-1981*, New York, affiche, 1981. © Tehching Hsieh

Dans *Cage Piece*, le photographe (Cheng Wei Kuong) est à l'extérieur de la cage. Le sujet reste à l'intérieur, il attend, il tourne en rond, comme si le photographe l'avait piégé. Pris au piège de l'espace photographiable, pris au piège de la temporalité mécanisée.

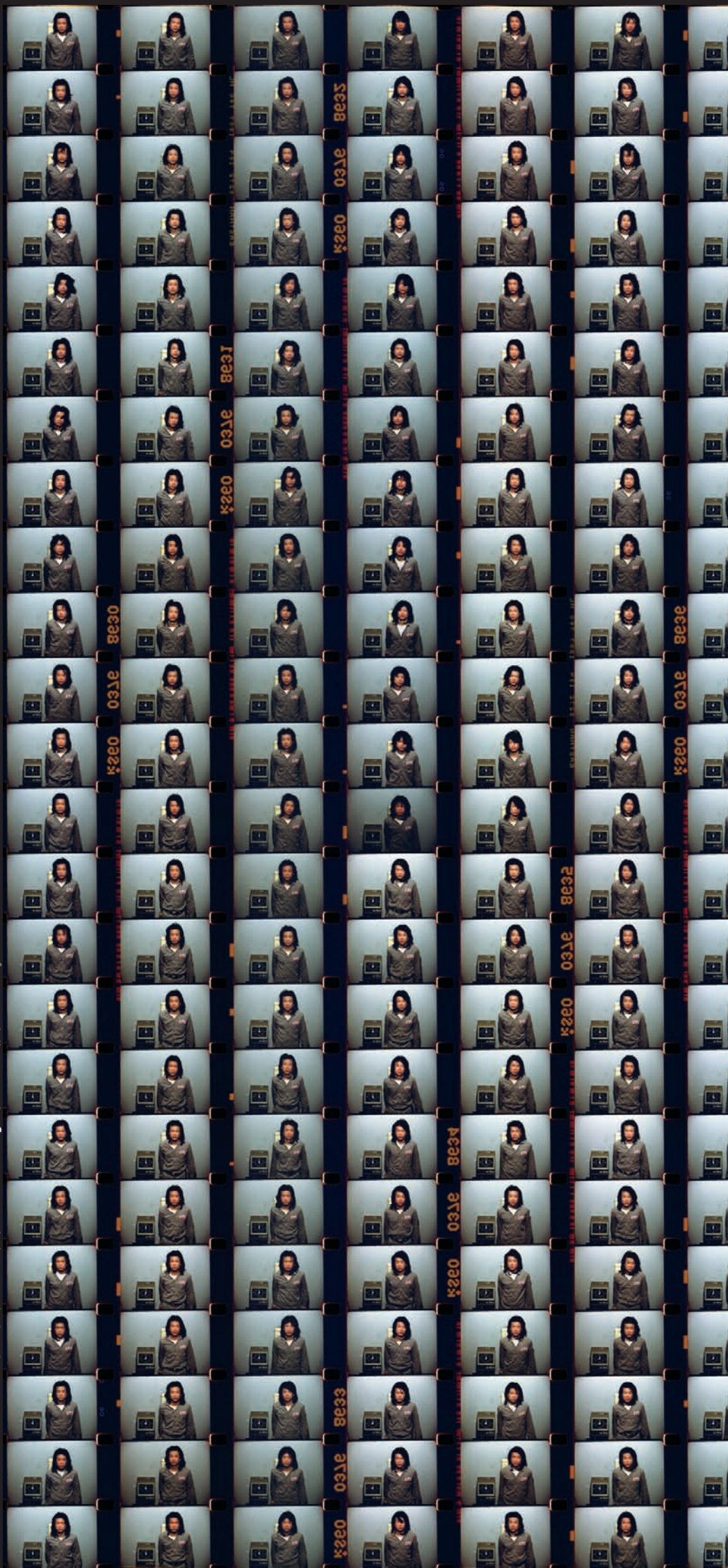
Le photographique : marqueur de temps

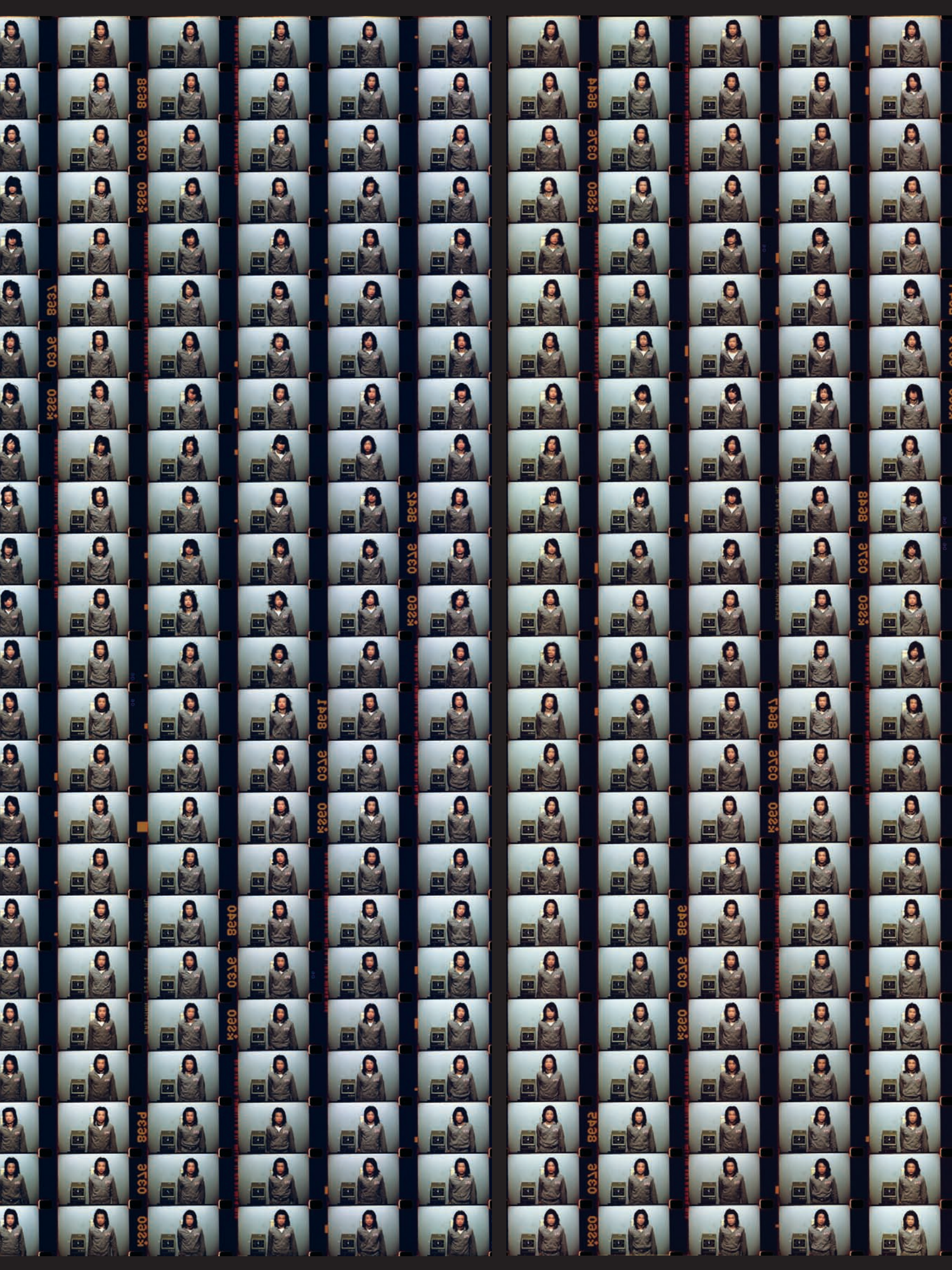
Il est peut-être anecdotique de remarquer que Hsieh est né un 31 décembre, qu'il est sensible aux marqueurs de temps : le nouvel an, minuit, etc. Né en 1950, à Taiwan, il a 30 ans en 1980 lorsqu'il commence *Time Clock Piece*. Pourquoi des performances d'une année complète ? Car, après la journée et le cycle lunaire, c'est l'unité temporelle la plus complète, sinon cosmique. Un an : passage du temps qui ne peut être négligé, qui relève du mouvement planétaire, qui a une conséquence sur le corps. Mais surtout, passage de temps qui ne comprend qu'un seul marqueur : une fois l'an. Mais quel est ce marqueur ? Comment opère-t-il ?

On ne peut échapper au temps, pas davantage qu'on ne peut échapper à la pesanteur. Qui veut échapper à la pesanteur saute dans le vide (on pense à la photo manipulée par Yves Klein ; Hsieh ne la connaissait pas lorsqu'il s'est jeté d'un « deux étages »). Qui veut échapper au temps chute dans une *durée longue d'une vie sans marqueurs*, devenue pure série à l'infini. Hsieh aura sans doute appris de la première performance que la prise de photos elle-même est un marqueur de temps. C'est pourquoi dans sa deuxième performance, heure après heure, il affronte la caméra, il prend la photo lui-même, il pointe et se fait pointer lui-même. Il y a coïncidence entre l'acte de pointer (chronographie) et celui de se faire pointer (photographie). Puis il part en boucle dans la ville pour revenir à l'heure suivante.

Au début, tête rasée, il affiche une détermination de soldat sur une ligne de combat invisible. En fin d'année, il a les cheveux longs, mais il porte encore sa chemise d'employé, tour à tour épuisé, exalté ! Le film 16 mm le montre saisi d'une agitation hystérique. Il est secoué comme un astronaute qui opère son entrée dans l'atmosphère, il exhibe la violence de notre entrée dans la *temporalité mécanisée*.

▶ **One Year Performance 1980-1981**, New York, 8 760 heures en images (film 16 mm), 1981. © Tehching Hsieh





Dans le film de six minutes, il semble que le corps subit un électrochoc continu en provenance de la Time Clock Machine : l'artiste est animé de secousses hystériques (allotropie : il cherche à sortir de lui-même, sous contrôle extérieur, etc.) ; le corps de l'« ouvrier » Hsieh est tout à la fois immobilisé devant la caméra, comme s'il avait passé l'année là tout en étant à la fois heurté, secoué, ce qui contraste avec la pointeuse qui tourne bien rond tout à côté. Ce n'est plus le temps qui passe, impassible, mais un temps qui précipite ses décharges.

Électrochocs, chronochocks. Les performances d'un an constituent une forme de suicide très lent, aux yeux du public (un sacrifice de vie), qui aurait pour effet d'affirmer une authenticité plus grande et de créer un malaise chez ceux qui ne peuvent en faire autant. Le suicide rituel sert à démontrer une intégrité absolue. Hsieh aurait infligé au système de l'art – mais aussi à l'immi-

faire tourner la machine chronocratique. Il ne sait pas ce qu'elle contrôle, ce qu'elle produit... mais il la fait tourner. Mieux encore, il a ritualisé (naturalisé) son existence aliénée. On constate une accélération temporelle du capitalisme, à laquelle certains artistes réagissent avec du Slow Art. *One Year Performance* nous parle de l'immobilisation de la vie humaine sous-jacente à l'accélération capitaliste.

Dans sa projection de six minutes, on pourrait croire que Hsieh a passé l'année debout, au même endroit. Qu'il s'est imposé une quasi-immobilité pour l'accélérer de nouveau, afin qu'une journée devienne une seconde, pour qu'une année dure six minutes. Avec le passage de la photo au film, Hsieh inaugure une nouvelle temporalité. La photographie capte un instant (qui appartient à un temps objectivé par des processus de productions politique et économique), tandis que le cinéma recrée une conti-

veut éviter le temps perdu et prévenir la dilapidation de la valeur¹¹. On le voit ici : la photographie contribue à la création d'une temporalité mécanique. L'économie s'efforce de structurer la vie sociale pour éradiquer le temps perdu, les tactiques de désœuvrement de Hsieh débusquent une temporalité autre.

Hsieh remet en cause cette continuité, il perturbe ses aspects mécaniques, ses légères perturbations, afin de retrouver une *temporalité perdue* par l'ordre technoeconomique capitaliste, de retrouver un temps non mécanique, une plénitude hétérogène et *multifacétée*. En tant que performeur, Hsieh aura éprouvé cette temporalité à la première personne, mais il aura su l'exprimer, en négatif ou en creux, en faisant de celle-ci l'inconnue dans un dispositif à la 3^e personne.

Au sortir de son année de confinement, Hsieh éprouvait la plus grande difficulté à s'exprimer avec des mots : ses pensées, dira-t-il, étaient devenues de pures inflexions émotionnelles, qui appartiennent à une affectivité insondable. La pièce en cage est une mise en scène de la non-représentabilité de la pensée. La contrainte physique, la soumission la plus littérale à des instructions initiales, mettent en scène – en creux, pour ainsi dire – une affectivité libre. Hsieh sera habité par cette double condition : esclave des marqueurs de temps et, tout à la fois, fluide et insaisissable.

Le photographe de Joseph Beuys avait noté une dissociation chez Beuys : « Il ne se laissait pas piéger. Il posait pour les photographes et était, quand il posait, absent ; sa coquille était là mais lui-même était ailleurs¹². » L'artiste, Joseph Beuys, Tehching Hsieh, etc., se dissocie : d'un côté, l'identité piégée, le vécu figé, l'existence objectivée, la subjectivité solidifiée – par la photcapture ; de l'autre, une fuite, une esquive, un état d'esprit où l'on se rend insaisissable : fluidité émotionnelle, temporalité non sérielle, affectivité libre.

La dimension haptique : *Rope Piece*, *Outdoor Piece*

Avec les pièces *Outdoor* et *Rope*, le photo-conceptualisme très austère de 1980 a laissé place à un reportage documentaire sur le monde des sans-abris. Cette fois-ci, Hsieh a instauré une distance sociale qui le sépare du regardeur. Ce n'est plus l'ouvrier soumis à la temporalité mécanique, mais un nomade, un exclu, un *outcast* de la société s'abandonnant à un continuum qui n'est jamais contesté par des entrées et des sorties, des temps de repli et des temps d'exploration : c'est un continuum sans répit, où les cycles des jours et des nuits ne sont plus des repères – des marqueurs de temps – dans la présence fluide¹³. Nous avons dit « sans-abri », « vagabond » ; nous pouvons dire aussi « intouchable ».



> *One Year Performance* 1981-1982, New York, arrestation (film super 8), 1982. Photo : Claire Fergusson. © Tehching Hsieh

gration américaine – une telle démonstration. Aurait-il démontré une authenticité supérieure ? Une telle logique de l'affrontement présuppose qu'il y a une valeur sociale de l'authenticité. Non, il faut chercher ailleurs, Hsieh n'en attendait pas tant.

Hsieh n'est pas tant un moine dans sa cellule qu'un ouvrier dans son usine. Il fait remonter les *sweat shops* du quart monde dans les lofts de Manhattan. Le scandale n'est pas de produire une marchandise dérisoire pour un maigre salaire, mais de ne rien produire pour encore moins. Car l'ère industrielle ne paie pas le produit de l'ouvrier, mais le temps de cet ouvrier. L'ouvrier n'a qu'une seule fonction :

nuité à partir de moments invisibles : pas une seconde au cinéma n'est vraie ; dans la seconde filmique où il apparaît, le sujet n'a pas vécu cette seconde. Cette continuité n'est que précipitation. D'une certaine façon, Hsieh a rendu l'instant invisible¹⁰.

Les performances de Hsieh nous invitent à considérer le temps (linéaire, régulier, irréversible) comme un effet de structuration de la conscience et du corps par la société technoeconomique. La linéarité du temps est l'expression d'une soumission du corps au travail. Selon les analyses de Mary Anne Doane, la photographie s'est développée dans cette production-structuration du temps, dans une société qui

Il a été observé par de nombreux observateurs que Beuys, à la fin de son séjour en cage avec le coyote, s'était pris d'affection pour celui-ci. Il a flatté l'animal, ils se sont rapprochés¹⁴. Mais dans *Cage Piece*, personne ne touche jamais Hsieh. Dans *Rope Piece* avec Linda Montano, il est expressément formulé : « *We will never touch each other.* » Lors d'*Outdoor Piece*, lorsque les policiers appréhendent Hsieh, le critique Adrian Heathfield fait remarquer que c'est la première fois qu'il voit quelqu'un toucher l'artiste – au grand désarroi de celui-ci¹⁵.

La cage, la corde, la vie errante, il s'agit chaque fois de s'enfermer dans les frontières du visible. Ici, semble-t-il dire, je suis aux limites du photographiable et je ne suis que photographiable, sinon je ne suis rien. *Noli me tangere*. Je me suis retiré de l'univers des sens inférieurs (le toucher, l'odorat, le goût, le sexe) pour me consacrer à la vue : je ne suis que lumière sur la pellicule ou je ne suis rien.

Les déambulations dans New York mettent à l'épreuve notre conception de la ville comme champ de visibilité. Comment passer inaperçu dans New York ? Les sans-abris que l'on côtoie sur un trottoir habitent un espace complètement différent, ils sont séparés de nous par une frontière invisible. Ils sont confinés dans un espace du dehors, dès lors qu'ils ne sont plus des membres de la société. L'espace se rétrécit singulièrement lorsqu'on devient intouchable.

L'artiste errant se situe à la lisière du visible, sur le seuil du photographiable. Il disparaît dans la jungle urbaine – sous le radar du

symbolique – pour réapparaître au gré des rencontres – et de prises de vue –, au gré de quelques rares rendez-vous avec le public. Avant, il faisait des boucles autour d'une pointeuse ; maintenant, il fait des boucles dans Manhattan (voir ses cartes). Il reste cartographiable : avec les cartes, il se rend visible pour lui-même, il reste visible comme tracé.

Hystérèse

Ce qui est frappant dans les performances durationnelles de Hsieh, c'est qu'elles obéissent, de la première à la dernière, à un format préétabli. Comme s'il avait su, dès 1978, l'ampleur que prendrait son travail. Ainsi, les déclarations signées de Hsieh sont livrées sur le même ton lapidaire : il s'auto-intronise comme artiste ; le papier tapé à la machine devient un affidavit de son statut d'artiste – ce qui est ironique, considérant son statut illégal sur le territoire américain. Il signe ses œuvres d'un nom d'emprunt : Sam.

C'est en reprenant ce format, par une telle déclaration, que Tehching Hsieh s'autoexclura du monde de l'art, dénoncera son statut d'artiste actif. Effet d'hystérèse : les conditions initiales ont disparu, mais l'effet persiste. Chez Hsieh, le fait de ne pas faire de l'art devient un geste artistique. Aujourd'hui, les institutions (MoMA, etc.) éprouvent un certain malaise à exposer quelqu'un qui ne se dit pas artiste.

Depuis 2000, Hsieh peut s'occuper de son œuvre : MoMA, Guggenheim, etc. Sa non-productivité est devenue opérationnelle. L'absence d'œuvre se révèle très influente.

Sa non-communication est devenue communication. Hsieh semble avoir composé ses œuvres depuis la toute dernière. Il aurait inventé sa carrière d'artiste depuis un après-coup où il n'est plus artiste.

Le passage du temps ne va pas de l'arrière vers l'avant, du passé vers le futur. Ce qui est primordial, et reste primordial, c'est la constitution d'un présent. Or, le présent est une somme d'actualisations, qui ne sont possibles que si nous excluons des possibles et que nous renvoyons ces possibles dans le passé. Le temps est l'ouverture d'un couloir vers le passé, lorsque le vertige du tout – possible – s'abat sur nous, et que notre façon d'être donne forme au monde. Hsieh dit : « *Unwork the world... nothing is potential.* »

Le physicien John Wheeler fait remarquer que la lumière des étoiles qui vient à nous n'appartient pas encore au passé tant que nous ne l'avons pas observée, tant que nous n'avons pas encore fixé cette lumière comme objet observable¹⁶. Alors, c'est à partir de l'indistinction d'un archipassé et d'un archifutur que nous créons le présent avec ses objets, que nous créons aussi le couloir du passé où nous pouvons reléguer les possibilités perdues de ces objets. Cette architemporalité sera aussi caractérisée comme affectivité. L'affectivité n'est pas seulement cette dimension où nous échappons au temps, c'est celle à partir de laquelle nous déployons le passé et le futur.

« [L]a révélation de l'absolu réside dans l'affectivité et se trouve constituée par elle¹⁷. » ■

Michaël La Chance est philosophe et sociologue de formation, poète et essayiste. Il est professeur d'esthétique et directeur de la maîtrise en art à l'Université du Québec à Chicoutimi. Directeur du CELAT à l'UQAC, membre du comité de rédaction d'*Inter, art actuel*, il a publié nombre d'essais, notamment sur le rôle des intellectuels, la mondialisation de l'art, la censure dans les arts, la poésie et la peinture allemandes, la cyberculture et le cinéma, la répression antiterroriste dans les arts. Il a publié six recueils de poésie. Il a reçu le Prix international Saint-Denys-Garneau en 2003.

Images de *Out of Now : The Lifeworks of Tehching Hsieh*, Tehching Hsieh et Adrian Heathfield (éd. Live Art Development Agency et The MIT Press).

Notes

- 1 Cf. Alice Maude-Roxby, *Live Art on Camera, Performance and Photography*, Southampton, John Hansard Gallery, 2007, p. 37.
- 2 Cf. *ibid.*, p. 5.
- 3 Cf. Pamela Lee, *Chronophobia, on Time and the Art of the 1960s*, Cambridge, London, The MIT Press, 2004.
- 4 Cf. Michel Henry, *L'essence de la manifestation*, Paris, PUF, 1963 (Épiméthée).
- 5 Cf. Michaël La Chance et Nathalie Perreault, *The Principles of Black Market International, 1985-2005*, Köln, E.P.I. Zentrum, 2005, 22 p.
- 6 Pour un rapprochement Beuys et Hsieh, cf. John Perreault [en ligne], www.arts-journal.com/artopia/2009/02/.
- 7 L'œuvre d'art peut – métaphoriquement – être considérée comme un système d'états superposés dont nous provoquons l'affaiblissement par l'observation, un peu comme la lumière entre onde et particule. « [T]he work of art is constituted of something that sits between performance and record, and thus as an entity whose integrity is never whole : one cannot witness the lifework

- without some part of the work being experienced as missing. » (Adrian Heathfield et Tehching Hsieh, *Out of Now : The Life Works of Tehching Hsieh*, Cambridge, The MIT Press, 2009, p. 27.)
- 8 Cf. Alex Grey et Allyson Grey, « The Year of the Rope : An Interview with Linda Montano & Tehching Hsieh » [en ligne], *Community Arts*, www.communityarts.net/readingroom/archivefiles/2002/09/year_of_the_rope.php.
- 9 Cf. le document de 1974 émanant de l'US Immigration.
- 10 L'image cinématographique ne capte pas un instant réel puisqu'elle requiert 24 images. Dans le dispositif Time Clock, ces 24 images sont prises à une heure d'intervalle. Chacune de ces 24 images capte un instant qu'on ne voit pas dans le film. La photo prétend saisir l'instant, mais l'image cinéma est faite d'instant invisibles.
- 11 Cf. Mary Anne Doane, *The Emergence of Cinematic Time : Modernity, Contingency, The Archive*, Harvard U.P., 2002, p. 162, cité dans A. Heathfield, *op. cit.*, p. 20.
- 12 Ute Klopheus, « Being and Remaining :

- Photography to Joseph Beuys », dans A. Maude-Roxby, *op. cit.*, p. 113.
- 13 Cf. A. Heathfield, *op. cit.*, p. 27. C'est une expérience fusionnelle que Kipling a évoquée dans *Le miracle de Purun Bagat* : comme une goutte d'eau se perd dans l'océan.
- 14 L'importance du toucher a été remarquée à la fin de la *perf* de Chris Burden, en 1971, où il a reçu une balle de 22 Long Rifle dans le bras : les gens s'empresaient autour de lui, le soignaient, le réconfortaient. Cf. Kathy O'Dell, « Behold ! », dans A. Maude-Roxby, *op. cit.*, p. 35.
- 15 « [T]his is the first time in the course of his documents of his durational performances that I have seen his body touched by another. » (A. Heathfield, *op. cit.*, p. 44.)
- 16 Cf. Tim Folger, « Does the Universe Exist if We're Not Looking ? », *Discover Magazine*, juin 2002 ; John Archibald Wheeler et Kenneth Ford, *Geons, Black Holes & Quantum Foam : A Life in Physics*, New York, W.W. Norton et Cie, 1998.
- 17 Michel Henry, *L'essence de la manifestation*, Paris, PUF, 1963, p. 858.

Bibliographie

- Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, 1. « Arts de faire » et 2. « Habiter, cuisiner », éd. établie et présentée par Luce Giard, Paris, Gallimard, 1990.
- Adrian Heathfield et Tehching Hsieh, *Out of Now : The Life Works of Tehching Hsieh*, Cambridge, The MIT Press, 2009, 382 p.
- Tehching Hsieh, *One Year Performance 1980-1981*, DVD, 6 min 08 s.
- Alice Maude-Roxby (dir.), *Live Art on Camera, Performance and Photography*, Southampton, John Hansard Gallery, 2007, 154 p.
- France Choinière et Michèle Thériault (dir.), *Point and Shoot, Performance and Photography*, Dazibao, Diana Nemiroff, Rebecca Schneider, Karen Henry, Doyon/Demers et Jan Peacock (coll.), 2005, 128 p.
- Caroline Tisdall, *Joseph Beuys : Coyote*, Dominique Le Bourg (trad.), Paris, Hazan, 1988.