

*Par la parole et par l'action<sup>1</sup>*  
*L'être au monde dans le travail de Simon Pfeffel*

L'époque est aux oppositions tranchées : les clivages politiques, la binarité entre vérité et 'faits alternatifs', les murs donnant une dureté physique aux frontières, le peuple dressé contre les élites, pour peu que ces notions aient un sens véritablement clair, semblent prendre une réalité que 80 ans d'histoire avaient tenté d'abolir, et conférer à la dialectique une nouvelle actualité.

Pourtant, dans un contexte postmoderne, cette catégorisation paraît elle-même être du ressort de la fiction, comme un masque appliqué à marche forcée sur des réalités plus nuancées. Un désir d'absolu.

Les événements qui ont marqué notre histoire politique mondiale récente peuvent être pris comme autant de passages à l'acte : des basculements dans l'inconnu, dans des en-dehors du commun.

En considérant un incendie mortel comme un spectacle qu'il s'agit de contempler, le narrateur de *De l'assassinat considéré comme un des beaux-arts* de Thomas de Quincey transpose dans le monde des hommes le sublime que l'Apocalypse réservait à Dieu et que Casper David Friedrich attribuait à la Nature. Alors que le Jugement Dernier et même l'immensité des sommets relèvent d'une transcendance qui les situe hors de toute échelle humaine, le désir de désastre réintègre le spectateur dans une communauté de mêmes, et, par interpolation, en tant qu'acteur du processus – un rôle double, une fiction teintée de duplicité, un miroir dans lequel la distance avec le réel englobe et dépasse le réel lui-même.

Dans la vidéo *Volition* que Simon Pfeffel a réalisée en 2014, un phénomène paradoxal d'identification se fait jour : passant la main sur son visage agrandi sur l'écran, à d'innombrables reprises, dans un effort compassé pour appuyer autant que faire se peut, Simon Pfeffel adresse au spectateur un geste de défiance : « ta présence passive me lasse, ton regard m'embarrasse ». Dans la durée, le malaise se creuse : la souffrance que l'artiste s'inflige contrarie le confort d'être spectateur. Le statut de spectateur implique une quiétude qui, ici, ne peut pas s'installer sauf à renvoyer le regardeur à son inaction. Au mimétisme succède alors une prise en charge de la douleur : si celui sur l'écran souffre, celui en face de l'écran ne peut pas s'en sortir indemne. L'aporie se résout seulement par la fin de la séquence, le noir revenu rendant au spectateur la jouissance de son fauteuil, et de son corps rendu à lui-même.

C'est sur ce jeu de fiction mimétique que repose une grande part du travail de Simon Pfeffel.

Fiction bricolée souvent : bouts de ficelle, scotch, canettes embouties, sac à dos, cailloux trouvés et délavés au hasard des rues, restes de nourriture abandonnés, les performances de Pfeffel empruntent plus qu'elles ne créent. Il s'agit d'exploiter jusqu'à l'usure des situations apparemment à la portée de tous, portatives même, comme autant d'occasions de pousser le corps jusqu'à des limites imprévues et *invues*.

---

<sup>1</sup> « Être libre exige, outre la simple libération, la compagnie d'autres hommes, dont la situation est la même, et demande un espace public commun où les rencontrer – un monde politiquement organisé, en d'autres termes, où chacun des hommes libres pût s'insérer par la parole et par l'action. » Hannah Arendt, *Qu'est-ce que la liberté ?*, 1958

En ce sens, son art de la performance se place en droite ligne des pionniers en la matière : on peut penser à Vito Acconci, à Ben, à Bruce Nauman, à Chris Burden, introduisant chacun selon ses codes un rapport à l'endurance, poussant le geste jusqu'au paroxysme idiot où il prend forcément, à force de répétition ou du supplice accepté, un sens - parfois un en-dehors ou un à-côté du sens - et inscrit un corps non seulement dans un espace d'usage, voire réservé à l'usage (l'espace public), mais également, ou surtout, dans une durée.

On pourrait dès lors parler de performances bidimensionnelles - l'écran étant d'ailleurs un support privilégiée du travail de Simon Pfeffel - si elles n'impliquaient pas également une troisième dimension justement : la relation au contexte, au spectateur devenant participant, dans une volonté du reste assez constante de questionner la dichotomie entre l'un et l'autre.

Si la confrontation de l'œuvre avec le spectateur dans la salle de projection est récurrente, encore une fois dans un questionnement permanent des rôles dévolus à l'un et à l'autre qu'il tente de défiger, il s'agit surtout ici de parler du terrain de jeu privilégié de Pfeffel : l'espace public, convoqué comme un ouvrage d'interactions plus que comme un contexte.

Durant sa résidence à la Cité internationale des arts à Paris, il élabore plusieurs situations ouvertes à leur propre devenir : se poster pendant six heures sous le goutte à goutte tombant du quatrième étage ; pousser par pichenettes un morceau de gâteau chinois tombé au sol ; allongé sur le bitume d'une place populeuse, saluer les passants en prenant des notes dans un petit carnet.

Si le protocole de la première circonscrit l'action dans un temps donné indépendamment des déviations et rencontres surgies dans l'intervalle, les deux autres donnent lieu à des accélérations, à des obstacles, à des bifurcations, dont sans doute l'interruption par la police fut la limite. Notons que la confrontation n'était en rien recherchée (l'action ne troublant objectivement en aucune façon l'ordre public) : c'est bien plutôt que Pfeffel se rend disponible à l'irruption de tiers dans le champ qu'il a délimité initialement - irruption qui ne va pas de soi tant l'espace public peut s'avérer être celui de l'indifférence.

La vue de ce corps qui résiste, par sa posture, par ses gestes, à un usage utilitaire de l'espace public crée en effet de nouvelles conditions d'appréhension de la nature de cet espace, et, par là, en rend visible la potentielle pluralité de fonctions, voire l'absence de fonction prédéfinie.

Remettre ainsi l'espace commun en situation d'être découvert - dans les deux sens du terme, Simon Pfeffel œuvrant aussi bien à la découverte qu'à découvert, sans composer de personnage - intègre une visée politique. Situait ses performances au-delà de la fictionnalisation qui surgit de prime abord, l'artiste crée un paradoxal décalage : c'est bien un être réel qui se prête à ces actions inhabituelles.

Dès lors, cet *autre-comme-moi* devient un sujet politique, et renvoie ce statut par ricochet à celles et ceux qui peuplent au même moment le même espace. Les conditions d'une reprise de parole commune se configurent à l'instant même où l'action met au jour un espace commun.

J'ai d'abord rencontré Simon Pfeffel à la Cité internationale des arts à Paris, où il était en résidence avec son épouse Lisa Marie, par l'intermédiaire de sa vidéo *Volition*, dans

laquelle il passe et repasse sa main sur son visage, durant 7 minutes, jusqu'à ce que sa main et son visage soient douloureux.

J'ai été fasciné par cette action et, en raison d'un involontaire effet de miroir, par la douleur qu'elle causait aux regardeurs – et donc à moi-même.

Nous avons commencé à parler, et continuons depuis, d'art en général et de sa pratique en particulier, de philosophie et de politique.

Puis nous avons entamé une collaboration dans la perspective du reenactment, ou de la reconfiguration plutôt, de sa performance I will carry you au Palais de Tokyo en avril 2017.

La première fois qu'il a « porté des gens », à Vienne en 2015, il les portait jusqu'à leur domicile. Pour le Palais de Tokyo, nous en sommes venus à une proposition drolatique et pleine de sens : porter des gens de l'intérieur vers l'extérieur du Palais de Tokyo une fois qu'ils y étaient entrés, après avoir fait la queue pendant au moins 30 minutes... Retour à la case départ.

Il y a indubitablement un caractère sisyphéen dans le travail de Simon Pfeffel : pousser des pierres devant soi, encore et encore.

Dans son exposition *Handeln ist sterben lernen* à la galerie berlinoise Rita Burster en juin 2017, la vidéo du même nom, tournée à Paris, mérite une attention particulière : Simon Pfeffel y est ainsi appareillé d'un skate-board sur lequel il se tient à plat ventre pour évoluer au ras du bitume sur une dalle piétonne. Parfois, les pieds de passants évitant l'équipage, le réduisant à néant, à l'invisibilité, par l'absence de regard, comme si de rien n'était. Finalement, quelqu'un y prête attention : un groupe de jeunes gens (on le devine à leurs voix) demande « Mais Monsieur, qu'est-ce que vous faites, là ? » « Un film. » Le médium devient ainsi le sens, la finalité, et l'action un prétexte. Un prétexte pour pousser les gens à poser des questions, à regarder et voir ce qu'il est inhabituel de voir, à poser des mots sur des surprises.

Le support semble justifier l'action dérisoire de circuler allongé à 10 centimètres du sol en poussant du doigt un bout de gâteau. La question se pose en effet de savoir ce qui est fait là : le film, certes, mais il ne peut être envisagé que comme une documentation de quelque chose d'autre qui se passe. Cette autre chose, c'est la suscitation de la question elle-même de savoir ce qui est fait là, son devenir-possible en tant que question sans réponse précise.

Dans le dispositif introduit par Simon Pfeffel, la passivité résulte d'une provocation douce : l'étrangeté de la présence d'un homme appareillé dans un territoire neutralisé, quadrillé par les processus d'un biopouvoir réduisant les trajectoires des corps à l'efficacité du déplacement d'objets, alliée à la disponibilité de Pfeffel, crée une situation dans laquelle il n'est plus le seul acteur.

Briser le silence.

Briser le silence non parce qu'il ne serait pas possible de rester tranquille – durant ses performances, Pfeffel est très tranquille, et ne parle que rarement – mais plutôt pour ouvrir des questions en posant des actes, des actes doux (je veux dire, sans aucune violence) en des lieux où d'ordinaire règne la passivité. Ce qui n'est pas sans rappeler la conception de Foucault d'un espace public condamné à l'utilité et à la discipline, à l'efficacité.

Ouvrir les yeux aussi, sur la façon dont nous utilisons et partageons notre espace commun, avec d'autres vies, d'autres corps, d'autres chemins.

D'une certaine façon, Simon Pfeffel prend à sa charge la possibilité d'une observation de ce phénomène et sa remise en question. Il devient alors l'objet, l'outil, par lequel nous considérons le partage et par là ce qui nous (y) lie.

Dans sa série *Moving mountains*, il est lié, fixé, scotché sur un vélo ou une roue, poussé par des inconnus rencontrés dans la rue. Son transitoire statut d'objet, d'outil, de prothèse même, est ainsi doublé par les appareillages mis en jeu. Comme si recouvrir l'espace public, en tant qu'espace et en tant que public, était une sorte d'apprivoisement d'un membre fantôme après l'amputation, nécessitant deux types de prothèses : l'artiste, l'œuvre.

Exposer les restes, les reliques, des actions que Pfeffel mène dans l'espace public ne constitue pas une extension de son travail : sans être trop mystique, il est possible d'en dire, comme cela fut le cas en d'autres temps : « Voilà son corps, donné pour vous »<sup>2</sup>.

En particulier ses mains. En français, « donner la main » signifie s'accompagner, s'aider. Mais en allemand, « hand » dirige sur « handeln » : la main appelle l'action, l'action s'origine dans la main. En faisant de ses propres mains le personnage principal de l'exposition à la galerie Burster, c'est à l'action elle-même qu'il fait référence.

L'archéologue français André Leroi-Gourhan<sup>3</sup> explicitait le lien entre l'Humanité et la main. En libérant la main de la marche, la bipédie crée l'humain. Cette nouvelle station debout contraint le corps à trouver un nouvel équilibre : la boîte crânienne croît et se développe vers l'arrière, créant de nouvelles zones – ce faisant, la gorge se libère et, en position verticale, rend possible le discours articulé.

Nous devons notre Dasein à la main.

L'humain est une machine aléatoire et délicate : nos corps ne peuvent se confronter qu'à des risques limités, comme ceux auxquels Pfeffel cherche à faire face dans son action à Téhéran : un vide d'une dizaine de centimètres dont il fait l'ascension à l'envers.

Le risque principal serait-il ainsi, non pas celui des corps, celui de notre capacité à se donner la main, à agir ensemble ?

Bien plus qu'une série de risques ou qu'une appétence pour l'acrobatie, le travail de Simon Pfeffel est tendu vers la confiance. Dans ce sens, n'y voir que le danger reviendrait à ne pas faire confiance à la confiance elle-même, et aux humains à se saisir de la puissance qu'elle confère.

A cet égard, Pfeffel est résolument optimiste.

Ruhe statt Sturm,  
Sonne statt Regen<sup>4</sup>.

Recevoir sur le sommet de sa tête, pendant des heures, une goutte d'eau tombant d'un trou dans une gouttière. Regarder les gens dans les yeux pendant qu'il est retenu en équilibre au-dessus des marches d'un escalier par la main d'un inconnu pressant son

---

<sup>2</sup> Matthieu, 26 :26-28

<sup>3</sup> André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole. T. I : Technique et Langage ; T. II : La Mémoire et les Rythmes*, Paris, Albin-Michel, 1964-1965

<sup>4</sup> « Le calme plutôt que la tempête, le soleil plutôt que la pluie ». cf. Joseph Beuys, *Sonne statt Reagan*, 1982

([www.youtube.com/watch?v=qIugBlAxbF4](http://www.youtube.com/watch?v=qIugBlAxbF4))

avant-bras. Griffonner dans un carnet de notes, allongé sur le pavé de la place de la Bastille (la place des Révolutions !). Dix fois tomber, et se relever dix fois.

Simon Pfeffel est un chorégraphe du temps. Il le manipule en créant de légers mouvements qui permettent de faire l'expérience de ce qu'Henri Bergson appelait la durée, c'est-à-dire la mesure humaine du temps vécu.

Parfois, ne rien faire peut mener à quelque chose<sup>5</sup> : même la patience et l'ennui laissent des traces pour peu qu'on s'en donne le temps et la peine de les relever, comme c'est le cas dans l'une de ses récentes sculptures.

Ses pièces font souvent appel à une présence invisible, en puissance – encore une fois revient ici l'image du membre fantôme. Pour le sentir, une disponibilité à l'autre, un accueil du silence, sont requis, un peu comme quand on contemple un paysage.

Une situation s'offre comme un panorama : sans l'œil humain, rien ne peut être vu (sans doute est-ce la leçon à tirer de Carl David Friedrich) ; mais une fois que le regard active ce qui est regardé, l'immensité rappelle que l'humain est une petite chose comparé au temps et à l'espace, et que nous n'en pouvons faire que de petites choses, à notre échelle. Approcher ces choses par la parole, tenter de les changer par l'action, voilà de bien courageux petits défis.

Jean-Christophe Arcos  
Paris et Berlin, juin 2017

---

<sup>5</sup> Francis Alys. *Sometimes doing something leads to nothing*, series *The Paradox of Praxis*, 1997