

les conditions naturelles et artificielles? Autrement dit, si l'esprit est naturel et qu'il crée un concept fondé sur des systèmes, ces systèmes sont-ils artificiels, ou ces systèmes sont-ils des métaphores de la manière dont l'esprit fonctionne naturellement? Si ce sont des métaphores, les êtres humains sont-ils pour toujours limités à être le modèle pour toute notre connaissance de l'univers objectif? Comment la culture – science, technologie, art – utilise-t-elle les modèles? Comment la culture conditionne-t-elle les questions posées à propos de la nature de la réalité? Autrement dit, comment un changement culturel rapide affecte-t-il notre sens du temps et de l'espace? Comment ces changements modifient-ils l'intérêt dont nous avons hérité pour les valeurs humaines permanentes et les œuvres d'art permanentes? Si, aujourd'hui, l'art ressemble souvent au non-art – comportement insensé, construction de routes, pages jaunes de l'annuaire téléphonique –, quelle sorte de dialogue est en train de s'engager avec les modèles du non-art? Quelle est la connexion entre la façon dont les gens communiquent les uns avec les autres, avec leur environnement naturel et artificiel et avec les produits culturels? Ces questions pourraient se prolonger à l'infini : mais même ces quelques questions peuvent suggérer à l'artiste des possibilités pour contourner les limitations du formalisme.

Le formalisme, après tout, pose en principe un univers auto-suffisant, clos de l'art et/ou de l'esprit. Il dit en effet que le stade esthétique est fait de ses propres résonances et il n'a besoin que de lui-même. Il ne parle à personne, si ce n'est à lui-même; il ne vient de nulle part, si ce n'est de lui-même; et il ne mène qu'à la perpétuation de sa propre essence. Le formalisme, à travers tous ses appels traditionnels à Apollon, est synonyme de parthénogénèse : un état mental pur, né en dehors du cadre de l'œuvre d'art, est son modèle; l'artiste, en isolation virginale de la société, est son incarnation humaine.

La performance non théâtrale (1976)

Le théâtre traditionnel : une pièce vide, excepté pour ceux qui sont venus regarder. Les lumières s'éteignent. Fin de la performance. Le public quitte la salle.

Berlin-Ouest, 1973. Wolf Vostell a organisé un happening appelé *Fièvre à Berlin*. Il a fait intervenir près d'une centaine de participants. Les voitures, arrivant de différentes parties de la ville, ont convergé vers un vaste terrain vague près du mur divisant les secteurs Ouest et Est de Berlin. Au-dessus du mur, dans une tourelle, il y avait des gardes-frontière armés. D'un côté du terrain, il y avait de petites fleurs et des jardins potagers entretenus par des résidents locaux. Le terrain lui-même avait été nettoyé des ruines des immeubles bombardés pendant la dernière guerre. C'était pendant un week-end de septembre chaud, ensoleillé. Voici ce que l'on pouvait lire sur le plan donné aux participants :

(A) Venez avec votre voiture jusqu'à la rue Osdorfer, à Berlin Lichterfeld (cul-de-sac), dernière section de la rue côté droit.

(B) Prenez position avec votre voiture chacun dans une rangée de dix, aussi serrés que possible, avec les voitures côte à côte l'une derrière l'autre.

(C) Au signal, toutes les voitures démarrent et tentent d'aller aussi lentement que possible. Essayez de rester aussi bien groupés qu'au départ.

(D) Si vous avez un compagnon dans la voiture, il pourrait noter le

nombre de fois où vous changez de vitesse, embrayez et appuyez sur l'accélérateur. Si vous êtes seul, essayez d'être conscient de chaque acte, même le plus petit. Additionnez toutes ces activités dans votre cerveau comme des productions psycho-esthétiques.

(E) Après 30 minutes de cette conduite extrêmement lente, sortez de la voiture (arrêtez le moteur) et allez au coffre de votre véhicule. Là, ouvrez et fermez le couvercle du coffre 750 fois; placez une assiette blanche à l'intérieur et sortez-la 375 fois. Ce rituel devrait être accompli aussi vite que possible, sans interruption, et sans dramatisation.

(F) Quand cet événement a été mené à bien, placez des lambeaux de vêtement sur le sol en face des files de voitures; puis placez l'assiette blanche qui est dans le coffre de votre voiture sur le vêtement.

(G) Placez une poignée de sel dans un sac sous l'arbre le plus grand et le plus proche. Versez-la sur l'assiette que vous avez précédemment placée sur le vêtement.

(H) Après cela, les files de voitures commencent à bouger de nouveau, le plus lentement possible. Toutes les voitures passent par-dessus les vêtements, les assiettes et le sel.

(I) Durant toute la durée de ce trajet, léchez la main que vous aviez précédemment mise dans le sel.

(J) Maintenant les moteurs sont arrêtés à nouveau. Chacun coud dans le vêtement l'assiette sur laquelle il a roulé, ou bien elle reste dans les lambeaux de vêtements. Une grue arrive avec des provisions de fils de fer dans le but de suspendre ces choses.

(K) Chacun se dirige maintenant avec son vêtement vers l'arbre où se trouve le sac de sel. Chacun décide de la place où son vêtement (cousu avec l'assiette) devra être suspendu dans l'arbre. Avec l'aide de la grue, les vêtements et leur contenu sont attachés aux branches.

(L) Le carnet de notes avec les mentions d'embrayages, de changements de vitesse, d'accélération, etc., doivent être scotchés sur le tronc de l'arbre.

(M) La prochaine fois que vous avez de la fièvre, détachez le carnet de notes du tronc et déchirez-le.

(N) Trois jours après le happening *Fièvre à Berlin*, prenez rendez-vous avec Vostell pour une conversation. Notez vos rêves pendant ces trois jours, et apportez les notes pour la discussion.

Les happenings de Vostell se sont toujours faits à grande échelle. Leurs images ont toujours une portée symbolique : gardes-frontières, bannières dans les arbres, files de voitures qui se déplacent lentement... Spectacle et apocalypse se font écho dans tout ce qu'il conçoit. Cependant, seuls les participants peuvent en faire l'expérience. Dans le mirador, les gardes regardaient le spectacle avec curiosité et les gens qui se promenaient dans les jardins avoisinants regardaient pendant quelque temps avant de poursuivre leur chemin. Une telle observation fortuite est accidentelle, dénuée d'information et d'attente. Les participants, cependant, étaient des initiés volontaires à un quasi-rituel, auquel le monde environnant, paisible et indifférent, servait de contexte. C'est ce qui, pour moi, donnait son caractère poignant à la pièce.

En tant qu'œuvre expérimentale, le langage du happening était étrange. Ce n'est que petit à petit, tandis qu'il se déroulait, que les participants commençaient à comprendre ses références politiques envahissantes : l'isolement idéologique et économique de Berlin-Ouest dans l'Allemagne de l'Est communiste, sa réduction à une île artificielle enfermée par un mur et par trois armées d'occupation étrangères, l'abondance simulée, superficielle au milieu de l'austérité environnante et des travailleurs turcs désavantagés, une île dont la population est en diminution et qui se vide de son industrie, une île dont la culture artistique est importée ou entretenue par l'appareil administratif, principalement à Bonn et à Washington, la conscience « enfiévrée » que cette île a d'elle-même, et, le plus triste de tout, cette identité présente de ville de garnison, en comparaison avec la cité impressionnante qu'elle fut autrefois. Le symbolisme éprouvé était personnel, mais il était fondé aussi sur une quantité d'autres œuvres de Vostell de ces années-là, si bien que l'on pouvait en faire une lecture semblable.

J'ai parlé du passant occasionnel. Mais pas même ceux qui regardaient intentionnellement ne pouvaient avoir l'expérience de ce drame ou de ces références sans ouvrir et fermer eux-mêmes un coffre de voiture 750 fois (tout en entendant les coups sourds tambourinant des autres voitures), sans goûter au sel dans leurs propres

maines, sans en avoir sur le moment la sensation et sans entendre les assiettes écrasées sous leur propre voiture, sans coudre leurs morceaux cassés dans de blancs linceuls destinés à être élevés par une grue et pendus à un arbre géant. L'intériorisation de ce qu'il éprouve échapperait à un tel observateur. Mais c'était ce que Vostell recherchait, et non un détachement esthétique.

Vostell a incorporé dans le happening un prolongement – un récit des rêves trois jours plus tard et l'obligation de se souvenir, au prochain accès de fièvre, de déchirer les notes prises chaque fois que l'on embrayait, que l'on démarrait et que l'on s'arrêtait, en même temps que toutes ces sensations éprouvées durant ces trente minutes particulières de *Fièvre à Berlin*. D'un côté, il était curieux de son effet possible sur l'imagination dans un futur proche, et d'un autre côté il désirait garder le passé vivant en liant une personne par un pacte symbolique : associer une fièvre personnelle à celle de Berlin.

Bien que participant aussi, Vostell voyait son œuvre comme un dispositif destiné à faire prendre conscience, à éduquer, à changer les comportements. Ce but était, je le rappelle, difficile à mesurer, mais c'est très important de prendre en compte son espoir de voir *Fièvre à Berlin* se prolonger dans la vie réelle de tous les participants.

Par voie de contraste, le texte, ou «programme», de l'une de mes Activités produit un effet plus calme. Son langage imprimé est clairsemé, le fait d'utiliser de façon répétée des terminaisons verbales en – *ant* donne une impression de présent continu, ses images utilisent un style dépouillé et peut-être un peu drôles, et son contexte est l'environnement domestique des participants.

Appelée *7 formes de sympathie*, elle utilise une unité modulaire de participation de deux personnes (A et B), qui comprend un programme donné de mouvements. Le programme était discuté au préalable avec cinq autres couples, qui s'étaient séparés pour jouer la pièce et s'étaient réunis le jour suivant pour échanger leurs expériences. Comme d'habitude, j'étais l'un des participants. *7 formes de sympathie*, dont le texte suit, a eu lieu cette année à Vienne.

A, écrivant
se mouchant de temps en temps

B, regardant
copiant A se mouchant

continuant

(plus tard) B, lisant ce qu'a écrit A
se grattant l'aîne, l'aisselle de temps en temps

A, regardant

copiant B se grattant

continuant

(plus tard) A, examinant quelque chose
touchant de temps en temps quelque chose
dans sa poche

B, regardant
copiant A touchant quelque chose

continuant

(plus tard) B, examinant l'objet d'A
toussant de temps en temps

A, regardant
se raclant la gorge en réponse

continuant

(plus tard) A et B l'un près de l'autre

B tenant un mouchoir en papier sur le nez
de A

A, soufflant de temps en temps dans celui-ci

B, se raclant la gorge en réponse

continuant

(plus tard) B et A, l'un près de l'autre

B décrivant et indiquant là où cela le démange
à l'aîne et à l'aisselle

A grattant là où B éprouve des démangeaisons
toussant de temps en temps

B, continuant sa description
donnant des instructions à A jusqu'à ce qu'il
soit soulagé

A, toussant de temps en temps

(plus tard) A, donnant à manger à B silencieux

Copiant les mouvements de la bouche de B
disant : ouvre mâche avale

continuant

Les mots accompagnant le programme donnaient intentionnellement des directives pour l'interprétation. Cela vaut la peine de mentionner cet aspect de la préparation pour la participation. Un genre non familier comme celui-ci ne parle pas de lui-même. Expliquer, lire, penser, faire, sentir, réexaminer et penser de nouveau sont mélangés. C'est ainsi que les commentaires suivants accompagnaient le texte principal :

Il y a l'histoire bien connue d'un petit garçon à qui sa mère faisait des reproches d'une voix forte pour s'être mal conduit. La mère s'emportait contre lui, tandis que le garçon la regardait curieusement, semblant ne pas entendre. Exaspérée, elle lui posait la question de savoir s'il l'avait entendue. Il répondit que c'était drôle la façon dont sa bouche s'agitait quand elle était en colère. Le garçon avait négligé un des éléments du message et avait fixé son attention sur un autre.

Dans 7 formes de sympathie, les messages primaires et secondaires sont en contradiction de façon similaire. Une personne «sympathise» avec un partenaire en copiant une seconde personne, normalement non prévenue, l'une (se mouchant) regardant la première (écrivant). Les rôles de l'observateur-observé sont alors renversés, et le premier message original est reçu, tandis qu'un second message (se gratter pour une démangeaison) est envoyé et copié.

L'échange continue, avec en plus toux et éclaircissements de gorge, qui se développent ensuite en un répertoire virtuel de tels mouvements. Les partenaires se rapprochent davantage, l'un aidant l'autre à se moucher, à se gratter là où cela le démange, et finalement à manger. Le premier et le second partenaire deviennent complètement impliqués, comme le sont un observateur et une personne observée. Et contrairement à ce qui se passe dans une conduite ordinaire, les deux partenaires sont conscients de la mise en route de tous ces facteurs, tandis qu'ils exécutent le programme; à partir de là, ce qui est socialement acceptable et ce qui est individuellement privé sont aussi intrinsèquement mélangés.

Bien évidemment les partenaires parleraient d'eux-mêmes d'une autre façon, en envoyant peut-être un troisième message; ce dernier peut être recueilli d'une manière tout à fait consciente, provoquant ainsi un quatrième message, et ainsi de suite...

Ce qui s'est produit lors de la réalisation concrète a été, superficiellement, un spectacle de variétés ordinaire en sept parties indépendantes, ne réclamant aucune adresse particulière ni aucune perte d'identité de qui que ce soit. En s'appuyant sur des directives et des notes, les partenaires s'attendaient à ce qu'il se passe plus de choses que ce qui était suggéré par le plan du schéma.

Ils ont compris, par exemple, que, puisque la durée n'était pas spécifiée, excepté par les mots *continuant* et *plus tard*, ils pouvaient l'étendre de plus en plus, ou être tout à fait concis. Ils ont compris

que la prolongation du mimétisme pouvait devenir caricature et que trop de brièveté pouvait empêcher l'attention. Mais puisque l'Activité faisait appel à un examen minutieux en tant que moyen pour les partenaires de se découvrir l'un l'autre, ils avaient une formule protectrice dans la véritable absurdité de leurs mouvements : cette absurdité leur permettait de se débarrasser de leurs contraintes habituelles et de poursuivre le programme aussi longtemps que cela leur semblait approprié.

Comme toujours, il y avait un éventail de réponses à un plan distribué à tous. Il y avait au début une certaine indifférence affectée et quelques éclats de rire. Puis il y avait des silences chargés, de subtiles agressions, des manipulations astucieuses et des ruses de messages incontrôlables dans un sens et dans l'autre entre les individus. Il y avait aussi un sentiment d'intimité (peut-être né de l'absurdité de ce que chaque participant était en train de faire), des suggestions de cérémonials, des sensations de vulnérabilité (chacun se demandant ce que l'autre «voyait»). Et bien entendu, il y avait une indifférence feinte et une reconnaissance simultanée des connotations sexuelles dans le fait de gratter l'endroit où ça le démangeait «jusqu'à ce qu'il soit soulagé». Finalement, à la fin il y avait ce sentiment confus que la «sympathie» entraîne quand on porte le fardeau de la folie de l'autre. Il est important de se rappeler ici que ma propre connaissance antérieure du concept ne me rendait en rien blasé devant ces expériences; s'il se passait quelque chose, j'y étais sensibilisé.

Les textes des *Events* [Événements] de George Brecht des années 1959-1962 sont encore plus neutres que les miens, mais contrairement aux miens, ils n'étaient pas susceptibles de stimuler une interaction personnelle. Si cela se produisait, ils faisaient l'objet d'une réflexion atténuée avec finesse, et ils étaient plutôt à tendance philosophique, bien que jamais pesants. Imprimés sur de petites cartes, ils donnaient l'impression d'être une sorte de sténographie, ou de titres de chapitres sans les chapitres. Leur écriture, comme leur échelle, était minimaliste, sans détours, et apparemment aussi réduite par leur mode de fonctionnement que par leur implication. L'impression était que vous ne pouviez pas en faire grand-chose, mais ils étaient très efficaces et très élégants.

En fait, quelques pièces ont été jouées aux États-Unis, en Europe et au Japon, dans des festivals Fluxus et dans les représentations apparentées aux performances utilisant des formes théâtrales conventionnelles avec un public. D'autres ont été exécutées dans un cadre privé et n'ont jamais été recensées ou signalées dans la presse artistique. Beaucoup d'entre elles n'ont été jouées que mentalement.

Mais quoi qu'il en soit, la plupart des cartes étaient ambiguës quant à la manière dont on devait les utiliser. Il était alors clair pour certains d'entre nous que c'était là le but : être applicables dans des situations diverses. Ceux qui voulaient utiliser d'une manière conventionnelle ces partitions brèves (comme Brecht les appelait) dans le cadre d'un théâtre néo-dada pouvaient le faire et l'ont fait. Ceux qui voulaient projeter leurs formulations minces dans l'activité quotidienne, ou dans la contemplation, étaient aussi libres de suivre cette voie. Voici un exemple qui fait appel à un lieu.

MUSIQUE POUR INDICATEUR DE CHEMINS DE FER

Pour une performance dans une gare.

Les performers entrent dans une gare et se procurent des indicateurs.

Ils se tiennent debout ou s'assoient de manière à être visibles les uns pour les autres et, quand ils sont prêts, font démarrer leur chronomètre en même temps.

Chaque performer interprète les indications d'horaires en termes de minutes et de secondes (c'est-à-dire 7 : 16 = 7 min et 16 sec). Il choisit un horaire au hasard pour déterminer la durée totale de sa performance. Cela fait, il choisit une rangée ou une colonne et fait un bruit à tous les endroits où les horaires à l'intérieur de cette rangée ou colonne tombent sur la durée totale de sa performance.

George Brecht
Été 1959

Dix ou douze d'entre nous sont arrivés une fin d'après-midi à la gare et nous nous sommes vite livrés à nos occupations dans la foule à l'heure de pointe. Chacun a interprété librement des indications réduites au minimum. Par exemple, des sons d'une cer-

taine sorte devaient être produits à partir d'une sélection choisie au hasard des heures de départ et d'arrivée relevées dans l'indicateur des chemins de fer. Nous devions aussi rester à portée de vue les uns des autres. Mais la masse des banlieusards nous a engloutis nous et nos sons, et nous avons pris conscience de ce qu'était, en dernière analyse, un groupe de performances privées.

Dans une version réalisée en 1961, l'issue de l'*Event* s'expliquait comme le résultat le plus logique, aussi l'action de groupe et les spécifications pour réaliser les sons furent abandonnées. Au participant revenait la responsabilité de déterminer ou de découvrir, en quelque sorte, ce qui pourrait se passer.

Dans les pièces suivantes, cependant, l'absence d'instruction ne laisse aucun doute quant à leur appel à un usage ambigu.

DEUX ÉVÉNEMENTS PAR ÉLIMINATION

- récipient vide/que l'on vide
- récipient vide/que l'on vide

Été 1961

Si l'on juge *Deux événements par élimination* comme une partition de performance, une personne ou plus dans un ou des environnements peut interpréter le mot répété «vide» comme un verbe ou comme un adjectif; les deux phrases identiques peuvent faire référence à deux récipients vides dont on rendrait compte d'une façon ou d'une autre, ou peuvent être prises comme des instructions afin que les deux récipients soient vidés.

En tant que pièce conceptuelle, l'œuvre invite les participants à considérer que ces possibilités peuvent être simplement objets de réflexion. Le mot clé du titre, *élimination*, suggère une attitude réductrice qui peut être assumée par eux – le fait de se débarrasser de quelque chose d'indésirable ou d'inutile. Cela pourrait mener à l'acte physique de la performance en tant que tel, et cela pourrait se rapporter à l'état de «vide» (mais aussi de plénitude) du zen.

L'appel indirect de Brecht au lecteur de participer à l'élaboration d'une pièce est joyeusement révélé dans

TROIS ÉVÉNEMENTS FENÊTRES

ouvrant une fenêtre fermée
fermant une fenêtre ouverte

qui invite une personne, après un moment, à demander où est le troisième événement fenêtre. Une réponse consiste à dire que la question même constitue le troisième événement; une autre est de jeter un coup d'œil par la fenêtre; une autre est l'idée qu'il y a des possibilités infinies. Naturellement, un performer peut actuellement faire ce qui est décrit sur la carte et puis ajouter la composante manquante.

Trois événements aqueux cependant s'explique lui-même exactement en trois mots, l'état solide, liquide et gazeux du solvant universel :

TROIS ÉVÉNEMENTS AQUEUX

- glace
- eau
- vapeur

Été 1961

À ce stade, cela tend à ressembler à une pièce conceptuelle car les mots sont plus facilement lus comme des noms. Mais ils peuvent être ressentis comme des suggestions, sinon comme des ordres : j'ai fait une fois un délicieux thé glacé stimulé par la pièce et en pensant à elle tandis que je buvais.

Ce cinquième exemple, *Deux Exercices*, dépend de la lecture plus que de tout autre chose.

DEUX EXERCICES

Considérons un objet. Appelons ce qui n'est pas l'objet «autre».

EXERCICE : Ajoutez à l'objet, à partir de l'«autre», un autre objet, pour former un nouvel objet et un nouvel «autre».

Répétez jusqu'à ce qu'il n'y ait plus d'«autre».

EXERCICE : Prenez une partie de l'objet et ajoutez-la à l'«autre», pour former un nouvel objet et un nouvel «autre».

Répétez jusqu'à ce qu'il n'y ait plus d'objet.

Automne 1961

Et pourtant, si cela était mis concrètement en pratique, il serait rapidement évident que l'œuvre est écrite comme un écran de fumée verbal. Supposons qu'il y ait deux corbeilles de pommes, l'une appelée objet et l'autre appelée *autre*. En substituant au mot *objet* dans le premier exercice le mot *corbeille*, et au mot *autre* le même mot *corbeille* et, plus tard, en substituant au prochain emploi du mot *objet* le mot *pomme* vous aurez une formule simple. Réécrit, on pourrait lire : EXERCICE. Ajoutez à la corbeille de pommes, à partir de l'autre corbeille, une autre pomme, pour former une nouvelle (ou plus grande) corbeille et une nouvelle quantité de pommes. Répétez jusqu'à ce qu'il n'y ait plus de pommes dans l'autre corbeille. Le second exercice renverse simplement le processus et vous finissez par où vous avez commencé.

Ce que Brecht fait ici, avec esprit, c'est jeter la confusion dans l'oreille par des répétitions et les différentes applications des mots *objet*, *autre*, et *un autre*. En conséquence, l'esprit se joue et se mystifie lui-même. C'est une espèce de devinette.

Habituellement, une performance est une sorte de pièce de théâtre, de danse ou de concert présenté à un public – même dans l'avant-garde. Mais actuellement il y a deux types de performance faites couramment par les artistes : une à prédominance théâtrale, et une non-théâtrale moins reconnue. Elles correspondent, d'une

manière intéressante, aux deux sens que le mot *performance* possède en anglais : l'un se réfère au milieu artistique, par exemple le fait de jouer du violon; l'autre relève de la pratique d'un métier ou d'une fonction, comme le fait d'exécuter une tâche, un service ou un devoir – dans le sens d'une « machine très performante ».

La performance théâtrale, au sens le plus large, prend, non seulement la forme de pièces de théâtre, mais aussi la forme de cérémonies de mariage, de courses de stock-car, de matchs de football, de cascades aériennes, de défilés, d'émissions télévisées, d'enseignement scolaire et de campagnes politiques. Quelque chose survient à un certain endroit, quelqu'un vient exprès et attend à une place contiguë, et cela commence et finit après que le temps habituellement convenu se soit écoulé. Ces caractéristiques sont aussi inchangeables que les saisons.

Ainsi, ce serait encore du théâtre si les spectateurs se rassemblaient pour regarder une artiste sur un moniteur de télévision se regardant elle-même sur un moniteur différent dans une autre pièce. De temps en temps elle viendrait dans l'espace du spectateur pour faire la même chose. En ce sens la pièce construirait ses couches de réel et reproduirait les réalités. Une telle pièce est typique d'une sorte de performance sophistiquée vue dans les galeries et dans les lofts d'artistes mais qui est structurellement semblable aux autres, qui peuvent apparaître plus conservatrices par leur contenu. Enlevez la vidéo, enlevez ce que l'artiste est en train de faire, et elle pourrait remplacer cela par du Shakespeare ou des exercices de gymnastique.

La performance non théâtrale ne commence pas par une enveloppe contenant un acte (l'imaginaire) et un public (ceux affectés par l'imaginaire). Au début des années 60, les happenings les plus expérimentaux et les *Events* Fluxus avaient éliminé, non seulement les acteurs, les rôles, l'intrigue, les répétitions et les reprises, mais aussi le public, l'espace scénique unique et le bloc de temps usuel d'une heure ou à peu près. C'est la base de tout théâtre, passé ou présent. (Des pièces comme celles de Robert Wilson, ainsi que certaines performances chinoises et les opéras de Richard Wagner étendent la durée, mais pour tout le reste, respectent les conditions du théâtre.)

Depuis ces premières tentatives, les Activités, les œuvres de Land Art, les pièces conceptuelles, les pièces fondées sur l'Information et les œuvres de l'Art corporel ont ajouté une idée : celle d'une performance qui ne serait pas du théâtre. Au-delà de mon propre travail et des exemples de Vostell et de Brecht déjà décrits, il n'est pas difficile de voir des aspects de performances dans une conversation téléphonique, dans le fait de creuser une tranchée

dans un désert, de distribuer des tracts religieux au coin d'une rue, de collecter et de mettre en ordre les statistiques de la population, et de traiter son corps en faisant se succéder des immersions dans de l'eau chaude et dans de l'eau froide. Mais *c'est* difficile de ne pas rendre cela conventionnel. Ce qui tend à arriver, c'est que les performances sont référencées par des photos et des textes présentés en tant que manifestations artistiques dans les galeries; ou bien toutes ces situations sont apportées telles quelles dans les galeries, comme l'urinoir de Duchamp; ou le public artistique est amené aux performances comme au théâtre. La transformation en processus « artistique » est le but; la version « cuite » du non-art, placée dans un cadre culturel, est préférée à son état premier « cru ».

Pour la majorité des artistes, des agents artistiques et de leur public, il ne pourrait pas en être autrement. La plupart ne trouveraient pas assez d'intérêt et de motivation personnelle pour se dispenser des formes historiques de légitimation. Le cadre nous dit ce que c'est : une vache dans une salle de concert, c'est un musicien; une vache dans une étable, c'est une vache. Un homme regardant le musicien-vache est un public; un homme dans une étable à bovins est un fermier. Juste?

Mais la minorité qui fait de telles expérimentations se passe apparemment de ces mises au point car elle n'a rien à voir avec une indifférence provocante ou héroïque. Au lieu de cela (comme je l'ai écrit dans « Les happenings sont morts : vive les happenings! »), cela a à voir avec les artistes eux-mêmes, qui sont aujourd'hui si entraînés à accepter quelque chose comme annexable à l'art, qu'ils ont un « cadre artistique » ready-made dans leurs têtes, lequel peut être appliqué partout, à n'importe quel moment. Ils n'ont pas besoin des signes traditionnels, salles, arrangements et rites de la performance, parce que la performance est une attitude qui relève de l'implication dans n'importe quelle action à quelque niveau que ce soit. Ils n'ont pas besoin d'être sur scène, et cela n'a pas vraiment besoin d'être annoncé.

Pour comprendre ce qui préside à l'idée de performance non théâtrale, cela pourrait valoir la peine de considérer la situation présente du milieu de l'art en Occident. Tous les artistes connaissent sur le bout du doigt un corpus d'informations sur ce qui a été fait et sur ce qui est en train de se faire. Il y a plusieurs options. Faire des performances d'une certaine sorte est l'une d'entre elles. Faire du non-art à l'intérieur de l'art en est une autre. L'art non art, quand il est appliqué à la performance, signifie faire une performance qui ne ressemble pas à ce qui a été appelé art-perfor-

mance. L'art-performance relève de cette façon de faire les choses appelée théâtre. Un artiste qui choisit de faire simplement des performances non art doit savoir ce que sont les performances théâtrales et éviter d'en faire très consciemment, du moins au début. L'intérêt, quand on fait l'inventaire des options de chacun, c'est de faire les choses aussi consciemment que possible; les expérimentateurs peuvent expérimenter davantage quand ils savent qui fait quoi. En conséquence, voici les règles du jeu que je perçois : un artiste peut

- (1) travailler à l'intérieur de modes d'art reconnus et présenter l'œuvre dans des contextes d'art reconnus

par ex., peintures dans des galeries
poésie dans des livres de poésie
musique dans des salles de concert, etc.

- (2) travailler dans des modes non reconnus, par exemple le non-art, mais présenter l'œuvre dans des contextes d'art reconnus

par ex., une pizzeria dans une galerie
un annuaire téléphonique vendu comme de la poésie, etc.

- (3) travailler sous des modes reconnus d'art, mais présenter le travail dans des contextes non art

par ex., un «Rembrandt comme table à repasser»
une fugue dans une gaine d'air conditionné
un sonnet comme une petite annonce, etc.

- (4) travailler selon des modes non art, mais présenter le travail comme de l'art dans des contextes non art

par ex., tests de perception dans un laboratoire de psychologie
travaux de terrassement contre l'érosion dans les collines
réparation d'une machine à écrire
ramassage des ordures, etc. (à la condition que le monde artistique soit au courant)

- (5) travailler sous des modes non art et dans des contextes non art, mais cesser d'appeler l'œuvre de l'art, ne gardant à la place que la conscience que quelquefois cela peut être de l'art, aussi

par ex., systèmes d'analyse
travail social dans un ghetto
auto-stop
réflexion, etc.

Tous les artistes peuvent se retrouver parmi ces cinq options. La plupart appartiennent à la première, très peu occupent la quatrième, et j'irai jusqu'à dire que je ne connais personne qui, correspondant à la cinquième, n'ait pas quitté l'art entièrement. (On en rencontre de temps en temps dans certains cycles d'études supérieures, mais le fait qu'ils témoignent d'une bonne vie manque de l'ironie profonde de la double pensée qui pourrait résulter de leur participation quotidienne simultanée à l'art, et, disons, à la finance.)

La performance, au sens non théâtral dont je suis en train de parler, tourne de très près autour de la cinquième possibilité, mais néanmoins la discipline intellectuelle que cela implique et l'indifférence à la reconnaissance par le monde de l'art qui en résulte suggèrent que la personne engagée dans ce processus considérerait l'art moins comme une profession, que comme une métaphore. À présent, une telle performance est généralement une activité non artistique conduite dans des contextes non artistiques mais offerte comme du presque-art à des gens concernés par l'art. Ce qui signifie que pour ceux qui ne s'intéressent pas au fait de savoir si c'est de l'art ou non, mais qui peuvent être intéressés pour d'autres raisons, cela n'a pas besoin d'être justifié comme une œuvre d'art. Ainsi, dans une performance de 1968, qui impliquait une documentation sur les circonstances de nombreux changements de pneus dans une station-service du New Jersey, on disait fréquemment aux employés curieux de la station-service que c'était une étude sociologique (ce que c'était en un sens), tandis que les gens en voiture savaient que c'était aussi de l'art.

Supposons, dans l'esprit des choses non artistiques, qu'avoir une quelconque position soit important pour faire des performances expérimentales. Une position n'inclut pas seulement une certaine gamme de sentiments mais aussi une idée de base quant aux valeurs humaines et professionnelles avec lesquelles vous êtes en train de traiter. Une position donne forme et explication à une trajectoire d'action non familière. C'est peut être intéressant de poser cette question ici parce que le nouvel art tend à générer de nouvelles positions, même si, là, il arrive que de vieilles notions soient perpétuées

qui sont incompatibles avec la nouvelle situation. Par exemple, une position existentialiste était utile à l'Action Painting, parce qu'elle pouvait expliquer, et par conséquent, justifier un isolement personnel et une crise mieux que le marxisme des années 30. À présent, une position formaliste serait inadéquate au genre de la performance, qui rend intentionnellement floues les catégories et les mélange avec la vie de tous les jours.

Ma propre position a évolué, d'une façon quelque peu pragmatique, dans les conditions actuelles de travail. Je la décris ici comme un exemple plutôt que comme une prescription pour les autres. Avec cette mise en garde dans la tête, supposons que les artistes de la performance en soient venus à adopter l'emphase des universitaires et des groupes d'experts en recherche pure. La performance serait alors conçue comme une investigation. Elle refléterait le sens dans le monde quotidien qu'a le fait d'exercer un métier ou de rendre un service et libérerait l'artiste des métaphores de l'inspiration, telles que la créativité, qui sont tacitement associées au fait de faire de l'art, et par conséquent de l'art théâtral.

Le but de ce renversement n'est pas de se débarrasser du sentiment ou même de l'inspiration – qui appartiennent aux universitaires et aux savants aussi bien qu'aux artistes. C'est d'identifier l'approche faite d'enquêtes et de procédures des chercheurs dans leur travail, de telle sorte que les artistes, en l'adoptant, seraient libres de sentir les choses sans être tenus par les apparences et le sentiment de l'art antérieur. Mais plus que tout, l'artiste en tant que chercheur peut commencer à réfléchir et à agir sur de vrais problèmes concernant la conscience, la communication et la culture, sans renoncer à être un membre de la profession artistique.

Quand vous essayez d'interagir avec un animal ou avec la vie végétale, et avec le vent et les pierres, vous pouvez aussi bien être un naturaliste ou un ingénieur constructeur d'autoroutes, mais vous et les éléments, vous êtes des performers – et cela peut être une recherche de base.

La recherche de base enquête sur l'ensemble des situations – par exemple, pourquoi les hommes se battent –, même si, comme l'art, elles sont insaisissables et constamment changeantes. Ce qui constitue à un moment donné la recherche de base devient un travail sur un détail, ou quelque chose de trivial à un autre moment; et c'est en arrivant au domaine le moins intéressant dans la recherche que l'illumination survient. Mon intuition en ce qui concerne l'art,

c'est qu'un champ de connaissance qui a changé en apparence aussi vite doit aussi avoir changé dans sa signification et dans sa fonction, peut-être au point d'acquérir un rôle plus qualitatif (offrir une façon de percevoir les choses) que quantitatif (produire des objets physiques ou des actions spécifiques).

Quand vous utilisez la poste pour envoyer du courrier autour du monde à des personnes connues ou inconnues et quand vous utilisez de la même façon le téléphone, le télégramme ou le journal – ces porteurs de messages sont des performers et cette communication peut être une recherche de base.

Qui est intéressé par les performances d'artistes? Le monde de l'art, manifestement. C'est un monde qui est entraîné à la contemplation visuelle d'objets réalisés par des artistes visuels. Il n'a presque aucune expérience du théâtre, notamment à cause de cette naïveté de croire qu'il est libre d'innover. Son enthousiasme sans bornes l'a conduit à des œuvres étonnantes qu'on ne trouverait pas dans le théâtre professionnel, et cependant il applaudit l'amateurisme le plus grossier comme si c'était génial. Quand il est confronté à une performance non théâtrale, le monde de l'art ne peut pas reconnaître ce qui se passe, parce qu'il ne sait répondre qu'à de l'art qui ressemble à de l'art. Il croit dans les ateliers, les galeries, les collectionneurs, les musées et les façons révérencieuses et contemplatives de regarder l'art. Une performance dans une galerie est cadrée comme une peinture par son dispositif de quasi-reliquaire. Une Activité dans le monde réel, si elle est annoncée, ne peut pas être prise au sérieux.

Quand vous faites des expérimentations avec les ondes du cerveau et les processus liés au feed-back biologique dans le but de communiquer avec vous-même, avec les autres et avec le monde non humain – ces performances peuvent être une recherche de base.

Qui sponsorise les performances faites par des artistes? La promotion des deux sortes de performances, théâtrales et non théâtrales, est assurée principalement par les marchands et les officiels des musées (les universités, qui étaient autrefois prêtes à les soutenir, sont maintenant économiquement paralysées; elles continuent à s'y intéresser indirectement en engageant des artistes de la performance à enseigner dans leurs départements d'art). Cet encourage-

ment, méritoire, est reconnu par la presse. Mais compte tenu de la désinformation, la situation est presque désastreuse.

Les premiers happenings américains, les *Events* Fluxus et les œuvres qui ont eu lieu dans le même temps au Japon, en Europe et en Amérique du Sud ont été présentés comme des formes particulières d'art. Aujourd'hui, la descendance de ces formes d'art fait partie des relations publiques des galeries influentes et des institutions artistiques, qui les présentent comme les attractions du bureau d'accueil pour la vente ou l'exposition d'autres productions «matérielles» d'artistes dans les salles d'exposition.

Quand vous regardez ce que vous faites habituellement de façon routinière dans votre vie comme une performance et que vous retracez soigneusement pendant un mois la façon dont vous saluez quelqu'un tous les jours, ce que vous exprimez corporellement, vos hésitations et votre habillement; et quand vous classez soigneusement les réponses que vous utilisez – cela peut être une recherche de base.

Les artistes qui préféreraient vouer tout ou la plus grande partie de leur temps à la performance subissent des pressions pour réaliser des photos documentaires et des objets sur le thème de la performance – comme une garantie contre une perte financière par le sponsor. Parmi de telles choses vendables, il y a des bouts et des morceaux d'accessoires laissés après l'événement, signés et numérotés, et déguisés en témoignages de l'expérience vivante. Ils sont présentés et quelquefois collectionnés comme les morceaux de la Vraie Croix, ou une chaussette portée par tel séducteur célèbre des années 30 au cinéma. Je ne veux pas ignorer l'importance presque magique des reliques et des témoignages; mais aujourd'hui on les préfère à la performance elle-même. Et je ne suis pas en train de décrier le commerce ici; mais un artiste reçoit rarement un cachet pour une performance seule, parce qu'elle est utilisée comme un hors-d'œuvre.

Avec l'ignorance de ce qui est généralement en jeu, les sponsors tendent à avoir une influence négative sur les performances actuelles. Sans intention mauvaise, ils font pression pour qu'elles soient présentées d'une manière conventionnelle dans leurs propres galeries ou musées, quand un laboratoire, le métro, une chambre à coucher ou une combinaison de tout cela ferait bien mieux l'affaire. Par habitude, eux et le public s'attendent à ce que des pièces durent une bonne heure ou à peu près, alors que dix secondes, dix jours ou un temps discontinu pourraient avoir plus de sens.

Quand vous vous attendez à ce que votre performance affecte votre vie réelle et la vie réelle de vos partenaires, et quand vous vous attendez à ce qu'elle puisse avoir changé l'entourage social et naturel – ces retombées font partie aussi de la performance, et cela peut être une recherche de base.

Parce qu'une image visuelle forte est toujours convenable pour les prospectus et les brochures, et parce que tous les artistes sont supposés avoir une orientation visuelle, les performances faites avec de telles images sont les mieux acceptées. Celles qui pourraient impliquer l'obscurité, la tactilité, ou des matières conceptuelles sont découragées avec le rappel vigoureux que les gens des médias n'auront rien à voir.

D'une manière similaire, avec les technologies d'enregistrement, particulièrement la vidéo, les artistes sont régulièrement sollicités pour orienter leurs performances vers ce qui semblera bon et approprié à une cassette ordinaire. La performance, *via* le document, retourne à un objet qui peut être commercialisé sous forme de copie, une sérigraphie par exemple. Dans de nombreux cas, la nature même d'une performance est d'avoir lieu une seule fois, ce qui exclut absolument d'en conserver quelque trace que ce soit.

Ironiquement, on pourrait lever quelques-unes de ces objections, si chacun était clair quant aux problèmes posés. Il n'y a rien de mal à utiliser des images visuelles fortes pour promouvoir une œuvre, si l'artiste en prend la responsabilité et le désire. Il n'y a rien de mal à éditer des documents et des reliques, si l'artiste en prend la responsabilité et le désire. (Une performance pourrait être conçue autour du sujet de la documentation en soi.) Il n'y a rien de mal quand une performance dure, de manière commode, seulement une heure, si l'artiste en prend la responsabilité et le désire. Et il n'y a rien de mal dans le fait d'être une attraction de bureau de réception pour une galerie d'art, si l'artiste établit très clairement qu'elle, ou lui, doit être payé pour un travail de relations publiques. Les relations publiques sont de la performance... Le rôle de l'artiste n'est pas simplement de faire des performances. C'est de guider les intermédiaires et le public vers leur emploi approprié.

Quand vous collaborez à un travail érudit, socio-politique et éducatif, et quand vous dirigez votre performance vers quelque utilité bien définie – cela peut être une recherche de base. Étant faite à dessein, ce n'est ni de l'art ready-made, ni le simple fait de jouer à la vie réelle, puisque sa valeur est mesurée par son efficacité sur le plan pratique.