Document generated on 10/12/2024 5:27 a.m.

Inter
Art actuel

Notes Toward an Adequate Interventionist Practice

Bruce Barber

Number 47, 1990

Matériau manoeuvre

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1135ac

See table of contents

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)
1923-2764 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Barber, B. (1990). *Notes Toward an Adequate Interventionist Practice*. *Inter*, (47), 40–53.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 1990

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

C'est vous qui parlez des conseils ouvriers dans mon usine?

En bon chef d'entreprise je vous rappelle qu'il y a des syndicats qui vous aideront à exprimer vos revendications.

Mais nous avons tous les pouvoirs maintenant!
Canaille!

La marchandise, dont tu n'es que le flic et le larbin, profite à ta classe...

nous ne voulons plus collaborer à notre propre destruction!!

Moi qui croyais que les élections les rendraient sages, il vaut mieux que je file...

Les syndicats viennent de nous démontrer qu'ils ne sont qu'un mécanisme d'intégration à la société capitaliste!

Je vous l'avais bien dit mademoiselle: c'est un provocateur!

nous force à un travail sans plaisir d'automate salarié et réduit la vie ...

à une succession monotone d'objets décevants - autos, télés, loisirs...- qui assurent notre passivité ...
ATT...

Le prolétariat doit liquider au plus vite ceux qui entravent son projet de libération totale!

Camarades, dès que vous aurez pris l'économie entre vos mains, le pouvoir des CONSEILS DES TRAVAILLEURS sera le seul pouvoir dans le pays!!!

NOTES TOWARD ANADEQUATE INTERVENTIONIST PRACTICE

Bruce BARBER

1

Il y a onze ans, j'ai écrit un court essai intitulé *La performance pour le plaisir et la performance pour l'enseignement* [1] Le texte était préfacé d'une note tirée d'un essai de BRECHT, écrit en 1936 : *Le Théâtre pour le plaisir ou le théâtre pour l'enseignement*, dans laquelle était inclue une caricature du célèbre argument entre MARX d'une part et FEUERBACH et les Jeunes Hégéliens de l'autre, à l'effet que jusque là (1845) « les philosophes avaient seulement interprété le monde, et que maintenant il fallait le changer ». [2] En substituant, après BRECHT, l'artiste au philosophe, j'ai proposé comme argument central de mon essai que les performances des années 70 ont atteint une impasse théorique ; il était alors nécessaire de considérer les raisons sociales et culturelles qui ont empêché la formation d'une pratique authentique dans le domaine de la performance politiquement engagée.

Un de ces arguments était l'approche narcissique qui avait cours au milieu et à la fin des années 70 et qui a engendré un retrait des tentatives de nature politique. J'ai observé la commercialisation de la performance ; son élévation au statut de forme institutionnelle des « beaux-arts » et aussi, l'adoption d'une attitude cynique de la part de plusieurs performeurs, une sorte de tendance réactionnaire, analogue à celle expérimentée par l'art mondial avec la réintroduction de la peinture « expressionniste/nouvelle vague ».

Il m'apparaissait alors que les perspectives de la fin des années 60, début 70, pour le développement d'un art politisé et aussi celles mises en évidence dans les prototypes des performances de la fin de 1890 jusqu'à 1950, ont été niées par les producteurs, les critiques et les forces du marché de l'art.

Pendant quelques années (1968-1978) on a vu des performances dans les principaux lieux d'art international et quelques éditions de revues d'art, de magazines ont mis leurs pages à contribution pour explorer le concept de la performance dans ses divers aspects. Vers 1975, l'absorption de la performance (le théâtre des arts visuels) par d'autres disciplines — la vidéo, la danse, la musique, la comédie humoristique (stand up comedy) — et l'appropriation des techniques et formes de ces divers genres à l'intérieur de la théorie de la performance, ont accéléré l'institutionnalisation de cette pratique, comme sous-section standardisée produite dans les lieux fréquentés par l'élite intellectuelle, à ajouter au curriculum de l'artiste. [3]

Les cours sur la performance proliférèrent et la publication de plusieurs anthologies et quelques

« histoires » (phénomène continu) suggéraient que la performance en soi n'était plus en progression et était devenue académique. Et que l'« académisation » de la performance était une condition nécessaire à sa dépolitisation. [4]

L'emphase mise sur la théorie (à la fin des années 60) qui soutenait la possibilité de la poursuite d'un travail dit d'avant-garde, dans le meilleur sens du terme, a disparu au milieu des années 70, lors de la formation d'une pratique performative quasi anthropologique et psycho-sociale qui, sauf pour quelques exceptions, devint la norme. [5]

À l'hiver 81, j'ai assisté à une conférence à Montréal sous l'appellation *Performance et multidisciplinarité* organisée par la rédaction de la revue *Parachute*. La documentation, les installations et les films montrés, ont confirmé l'existence d'une gamme extraordinaire de produits culturels qui éventuellement pendant les années 80, pourraient se ranger sous la rubrique *performance*. Alors, fait caractéristique lié à l'académisme, des « spécialités » se sont développées. Mon texte *La fonction de la performance dans la culture postmoderne, une critique* a fourni la preuve de la re-négociation des termes du discours. [6] Dans ce même texte, j'ai tenté de développer une argumentation pour récupérer les aspects fonctionnels de la performance et établir son instrumentation et sa potentialité pour un facteur de changement culturel et social.

Il me semblait alors que la performance comme terme générique avait été utilisée de manière abusive pour désigner certaines manifestations culturelles ; cet abus et cette utilisation erronée ont mené à une confusion de catégorie.

J'ai remarqué que le mot « performance », très utilisé dans le langage populaire (performance musicale, machines capables de hautes performances) n'atteignait pas la culture de masse justement parce qu'il faisait déjà partie du langage courant. Cependant, les raffinements sémantiques établis à l'intérieur du discours de la culture savante, a permis au terme d'être employé sous une forme spécialisée dans le domaine de la mode, de même que le système de la publicité s'était approprié depuis des années les formes et le langage de la « grande culture » dans le but d'investir avec *classe* la promotion de certains produits. Ainsi la mode récupérait un « mot à la page » provenant du monde de l'art, pour donner plus d'éclat à ses produits. L'exemple dont je me suis servi pour illustrer mon raisonnement était la « Collection Performance » d'Estée Lauder (« The Night Performer » et le « Performance Face Pack »). Tandis que je prenais soin de ne pas baser mes observations sur n'importe quel lien direct entre la performance comme un genre à l'intérieur des arts visuels et la rhétorique de la publicité, il m'a semblé évident que l'utilisation du terme par la Compagnie Lauder n'était pas fortuite et illustrait clairement l'élévation de la performance au niveau des mass media ; cela est fortement souligné par la couverture fournie aux vedettes de la performance dans les pages du magazine *LIFE*, dans la série télévisée le *Dick Cavett Show* et dans d'autres véhicules médiatiques populaires. La performance, qui pendant de nombreuses années a tenu un discours marginal face à la culture de masse, est soudainement devenue popularisée et a presque (mais pas encore entièrement) pénétré dans les « débats de société » des écoles supérieures, du circuit des cocktails.

Plusieurs pensèrent que « la performance avait enfin réussi » ou qu'une forme d'art authentiquement populaire avait émergé. Qu'avec les succès de Laurie ANDERSON et des Kipper Kids retenant l'attention en compagnie de Jane FONDA, les performeurs et les critiques pouvaient dire que la performance était devenue un mouvement d'art moderne (ou post-moderne). Le moment était venu pour les historiens de poursuivre leur travail consciencieux. Après tout, la dernière fois que des formes d'art ont mérité une si grande attention, ce fut pendant l'apogée de l'expressionnisme abstrait et le Pop Art ; ces deux mouvements se sont éteints après avoir bénéficié des pages du magazine *LIFE*. « L'art de la performance est mort » peut-on lire sur une épitaphe imaginaire en 1980... « Longue vie à la performance ».

Dans mon texte, j'ai utilisé une citation que je considère encore comme représentative d'une pratique adéquate de la performance ou mieux, symbolisant les problèmes de la pratique performative pendant les années 70 ; lesquels sous-entendent les problèmes encore plus grands de produire un art engagé à l'intérieur d'une société capitaliste avancée. La citation est tirée d'un texte que Russell JACOBY a présenté en 81 lors de la « Conférence sur le narcissisme »

tenue à Suny (Cortland). Il soulignait que « le capitalisme exige un hédonisme planifié comme il a eu besoin, à ses débuts, du calvinisme et de la notion de sacrifice ».

Il a terminé son allocution par un autre commentaire qui mérite d'être répété : « Les contestations narcissiques à l'intérieur du capitalisme sont récupérées par la société qu'elles rejettent. Elles confirment et soutiennent le marché ; leur mode de protestation est privé ; leur substance s'avère être le principe même de l'échange, valorisé par le capitalisme. Si le sacrifice rappelle le pré-capitalisme, le narcissisme contribue à implanter le mercantilisme dans les relations humaines ». [7]

Ma conclusion s'appuyant sur l'analyse de JACOBY, elle-même fondée sur de nombreuses études et des débats intenses effectués à l'intérieur du système académique ou ailleurs sur les causes et symptômes d'aliénation dans les systèmes capitalistes. [8] JACOBY et d'autres ont compris l'élasticité des idéologies « capitalistes » et, plus importantes encore, des tendances hégémoniques, lesquelles, au début, individualisent les formes de protestation sociale, et puis absorbent, assimilent et intègrent celles-ci dans leur propre système idéologique. [9] J'ai écrit ceci : « La négation de la transcendance est l'obstacle principal rencontré par les producteurs de performance et par extension, les critiques et les historiens, lors du développement conscient d'une fonction de la performance.

Afin de dépasser un « essentialisme » moderne, il est peut-être nécessaire d'affirmer de manière critique, ou au moins de tenir compte des prémisses du modernisme. Il me semble que la performance est maintenant une aberration. Avant qu'elle ne s'intègre, comme le narcissisme, dans le marché des relations humaines, nous devons acquérir une plus grande compréhension de ses outils spécifiques ». [10]

Les solutions qui s'offraient à moi lors de cette conférence à Montréal, m'apparaissaient extraordinairement complexes. Les thèmes que l'on retrouvait dans plusieurs textes présentés, incluaient la querelle moderne versus post-moderne, l'appropriation et la mort de l'avant-garde ; le retour de la peinture figurative ; l'allégorie et la « critique libératrice » de BENJAMIN.

La performance *per se* et pas uniquement les performances des artistes dans une société « post-moderne », était considérée comme une prise de position mineure lors de ces discussions. Les problèmes critiques soulignés dans plusieurs débats, concernaient la tendance

réactionnaire dans la production récente, et la critique d'art, l'échec des « mouvements » contemporains d'avant-garde, dans l'approche et le dépassement des stratégies et des positions idéologiques de l'avant-garde historique des premières décennies du 20e siècle. « L'institutionnalisation des néo-avant-gardes » (BÜRGER) et leur capitulation devant la domination des relations sociales capitalistes, dans tous les aspects du processus de la production, de la reproduction, et de la consommation, ont semblé anéantir la possibilité de se donner une théorie pour une pratique d'art engagée ou activiste.

Mes références à une affirmation critique des prémisses du modernisme faisaient allusion à une cassure entre les objectifs des avant-gardes contemporaines et celles des avant-gardes historiques. La « négation de la transcendance » visait le comportement des artistes affichant un désengagement théorique envers une pratique d'art engagée, pour exercer de manière routinière ce même engagement sans l'assumer.

Bref, cela avait pour but de leur permettre d'occuper une place stratégique au panthéon des artistes historiquement importants. Les « instruments » des projets de l'avant-garde historique, traditionnellement de gauche ou au moins anti-bourgeoise, nécessitaient, j'en étais convaincu, d'être renouvelés le plus rapidement possible ; et de plus, le rôle politique « activiste/antagoniste » de l'avant-garde avait besoin d'être réévalué et révisé. Avec l'évidence de la commercialisation et de l'institutionnalisation de la performance, il apparaissait clairement que celle-ci, pour récupérer son potentiel d'efficacité sociale et culturelle, devait s'ajuster aux tendances les plus progressives des avant-gardes historiques sans reproduire leurs caractéristiques conventionnelles. Sans souscrire à ce que l'historien d'art Nicos HADJINICOLAOU et d'autres ont nommé « l'idéologie de l'avant-garde ». [11] Autrement dit, les conditions qui ont déterminé les recherches de l'artiste et sa production dans le champ de l'institution de l'art doivent être abandonnées au profit d'une re-marginalisation. [12]

À l'automne 81, j'ai redécouvert un livre que je m'étais procuré en 73. Il s'agissait de l'ouvrage du sociologue Alfred WILLENER T*he Action-Image of Society : On Cultural Politization* qui portait sur les événements de mai 68 en France. [13] Ce livre fut ma première introduction au travail de l'Internationale Situationniste qui fut active de 1958 à 1971. Ma nouvelle lecture de ce texte a été motivée par un certain nombre d'entretiens réalisés avec des producteurs de performances politiques dont les méthodes de travail me rappelaient celles des Situationnistes. J'ai découvert que l'emploi Situationniste du terme *Intervention* était conforme à une description générale du type de performance dont nous discutions et que le terme était utilisé dans un titre que deux des personnes interviewées (Martha ROSLER et Adrian PIPER) allaient publier conjointement au printemps 82 , *Performance as Social and Cultural Intervention.* [14]

Le groupe Situationniste, qui pendant ses années d'activités a compté 70 membres sur deux continents n'était pas un groupe d'avant-garde typique, ni un parti politique. Cependant, il montrait les caractéristiques de ces deux types d'organisme. C'était *un groupe d'élite d'intellectuels dont l'objectif principal* était la mise sur pied d'une critique cohérente et active de la société capitaliste et des institutions culturelles déjà existantes. Leur principale publication, la *Revue Internationale Situationniste*, un magazine luxueux, apparaît pendant l'été 58. Décrivant le magazine en 74, le Situationniste anglais Christopher GRAY écrivait : « Ce n'était pas seulement un « magazine ». Les articles présentaient une attaque cohérente et étoffée contre toute la vie sociale contemporaine et la culture. La moitié des articles étaient écrits collectivement et n'étaient pas signés. Les éditeurs et collaborateurs étaient français, hollandais, allemands, belges, scandinaves, italiens et arabes. Tous appartenaient apparemment à la même organisation internationale. Physiquement le magazine était bien coordonné. La mise en page était très sobre — le papier de la plus haute qualité, et les couverts cartonnés glacés — était de couleur or. Ces couverts, qui ont dû coûter une fortune, étaient apparemment fabriqués pour empêcher la revue d'être mouillée par temps pluvieux. Malgré les apparences, ils ne coûtaient pas cher. Et enfin il n'y avait pas de droit d'auteur. » [15]

Le premier numéro contenait une critique articulée de l'art et plusieurs articles présentaient des alternatives théoriques aux formes traditionnelles de production et de distribution ; développant le concept de « situation ». Les prémisses pour la

transformation de la pratique culturelle étaient présentées sous la forme de plusieurs concepts fondamentaux qui devaient constituer plus tard l'essentiel du programme de l'I.S. pour les dix années suivantes : la subversion, la succession, le théâtre révolutionnaire, l'urbanisme unitaire, la *géographie psychique*, la construction des situations et l'action exemplaire.

La notion d'*intervention* se trouve fréquemment dans les écrits des situationnistes mais n'est pas décrite de la même manière que les autres termes nommés plus haut. Parfois cette notion est liée à celle d'action exemplaire. Cependant, les deux « stratégies de performance », j'espère le démontrer plus loin, sont très différentes dans leur intention et leur forme.

Les numéros ultérieurs de la *Revue I.S.* ont élaboré la critique de la société de consommation commencée à la fin des années 50 et quoique rejetés par la culture établie, plusieurs des slogans et « mots clés » situationnistes devinrent des mots à la mode à l'intérieur du mouvement de la gauche étudiante en France au milieu et à la fin des années 60.

L'influence des situationnistes sur les événements de mai 68 a été discutée par plusieurs chercheurs ayant étudié cette intense période « révolutionnaire ». Certains ont perçu le groupe comme une « aberration post-surréaliste » n'ayant eu que peu ou pas d'influences sur le cours des événements de Strasbourg, Nanterre ou Paris en 67, 68 et avant. D'autres, incluant WILLENER, ont discuté du rôle fondamental des écrits d'Henri LEFEBVRE [16] « un supporteur du l'I.S. et de deux de ses membres dirigeants, Raoul VANEIGEM et Guy DEBORD, dans l'élaboration des attitudes qui ont contribué à créer l'esprit « anarchique » révolutionnaire qui a dominé pendant ces années et plus précisément lors des journées mémorables de mai. Les textes de DEBORD et de VANEIGEM, publiés dans la Revue *I.S.* et la publication respective de deux textes théoriques majeurs, *La Société du spectacle* (1967) et le *Traité du savoir à l'usage des jeunes générations* (1968) [17], contenaient des critiques cohérentes des relations sociales à l'intérieur du capitalisme ; ces principes de base furent parfaitement compris par ceux qui ont participé aux événements de 1968.

Au début des années 60, les Situationnistes avaient déjà développé des stratégies pour poursuivre la critique de la société bourgeoise entreprise par les surréalistes, mais leur révolution était distincte de la « révolution de l'esprit », établie par André BRETON et ses disciples à la fin

des années 20 et au début des années 30. La leur se voulait une « révolution permanente dans la vie quotidienne, » (un slogan largement utilisé par l'I.S.) qui ne pouvait survenir sans la destruction du capitalisme et de ses institutions ou du moins sans leur « transformation radicale ». L'amalgame que faisait l'I.S. des écrits de divers théoriciens, de MARX et ENGELS à FOURIER, REICH et LÉNINE, MAO... même DIDEROT et les frères MARX, qui semble aujourd'hui terriblement éclectique, leur a permis de développer une analyse originale et percutante des formes de vie sociale en régime capitaliste, et, fait encore plus important dans la perspective actuelle, ils ont développé une théorie sur les moyens de résister à l'intégration. [18]

L'action exemplaire et l'interventionnisme

La problématique situationniste est centrée sur une description debordienne de la Société du spectacle qui trouve son corollaire dans le terme : « capitalisme de consommation ». Depuis son entrée dans les écrits de l'I.S. au début de 1958, le mot « spectacle », qui dans son sens français signifie « ce qui s'offre au regard », « une pièce de théâtre » ou plus largement « une représentation », fut employé métaphoriquement pour désigner « une transmission unilatérale de l'expérience », une forme de communication dans laquelle l'auditoire n'a aucun rôle actif ; une culture basée sur la réduction de tous ou presque tous les intervenants à un état de non-créativité abjecte : de réceptivité, de passivité, d'isolement. [19] Dans son livre, DEBORD décrit le spectacle plus spécifiquement comme une représentation (et une idéologie représentée).

« La vie entière des sociétés dans lesquelles règnent des conditions modernes de production apparaît comme une longue succession de spectacles. Tout ce qui était auparavant exprimé directement a été distancié par une représentation. » (Thèse 1). Et plus loin : « En général, le spectacle en tant qu'immersion concrète de la vie, est un mouvement autonome de non-vie. Le spectacle n'est pas une collection d'images, mais une relation sociale entre des gens, médiatisés par les images. » (Thèse 4) L'I.S. a employé le terme sp*ectacle* dans les diverses utilisations définies par DEBORD pour tous les aspects des relations sociales dans un système capitaliste. Dans son sens le plus incisif, le terme a représenté les tendances hégémoniques sousjacentes aux idéologies capitalistes. L'antidote des situationnistes fut la « construction de situations », qui est devenu plus tard le concept d'intervention ».

« La construction de situations peut seulement commencer à être effective quand la notion de « spectacle » se désintègre. Il est clair que le principe de base du spectacle — la non-intervention — *est au cœur de notre vie sociale aliénée.* Il est également évident que les caractéristiques les plus vitales de l'expérience révolutionnaire de la culture, ont endigué la tentative de briser l'identification psychologique du spectateur au héros ; de pousser le spectateur vers l'action... Ainsi la situation est faite pour être vécue par ceux qui l'ont créée. Le rôle joué par un public passif ou intervenant à peine, peut s'intensifier quand les membres de l'auditoire ne sont plus seulement des acteurs mais plutôt des personnes « vivant » ce qui leur est présenté. » (Rapport sur la construction des situations) [20]

Dans le premier numéro de la *Revue I.S.* le caractère de la situation est décrit comme révélant l'importance fondamentale de l'intervention comme un aspect post-théorique et pratique de leur critique. Les auteurs entreprirent l'explication des particularités d'une situation hypothétiquement construite.

« La situation construite va certainement devenir collective, aussi bien dans sa mise en place que dans son développement. Cependant, il semble qu'au moins pendant une période expérimentale initiale, la responsabilité doit être assumée par un individu ; cet individu doit devenir pour ainsi dire responsable de la situation. Par exemple, dans le cadre d'un projet situationniste particulier axé autour d'une réunion fortement émotive entre amis, un soir donné, on devrait s'attendre à y trouver : a) une période initiale de recherche en équipe ; b) l'élection d'un responsable de la coordination des éléments de base nécessaires pour la construction du décor etc, et pour organiser quelques interventions lors de la soirée (alternativement, plusieurs individus peuvent réaliser des séries différentes d'interventions, les uns ignorant ce qui a été planifié par les autres) ; c) des personnes vivant la situation et qui ont participé au projet dans son entier, théoriquement et pratiquement ; d) quelques spectateurs passifs, qui ne savent pas ce qui

leur arrive, et qui sont poussés à l'action ». [21]

Cette description rappelle les caractéristiques minimales qu'a établi KAPROW sur le *happening* mais on peut noter deux différences majeures entre les deux démarches : l'emphase sur la théorie et la collectivité. [22] Tous les autres éléments y sont inclus : la participation active des spectateurs, la spontanéité, un « jeu de construction », la discontinuité, la présence de l'auteur qui supervise l'événement. Et encore, les intentions et la structuration essentiellement non-hiérarchique de la situation, révèle son *caractère politique absolu*. Ceci n'est pas une simple permutation de l'art dans la vie ou vice versa ; en fait, le mot art n'est même pas mentionné dans ce tract situationniste.

La condition retenue pour la construction des situations est la *transcendance de l'art pour l'art*, parce que l'art, selon DEBORD, est une représentation qui par sa nature, renforce le côté spectaculaire du capitalisme en éloignant le spectateur d'une expérience phénoménale et critique face à la vie. De là provient l'emphase mise sur la notion de contraindre par plusieurs interventions, les spectateurs à l'action. Les Situationnistes ne voulaient pas que les rapports entre les « vivants » et le « directeur » deviennent permanents ; ils ont plutôt encouragé une subordination temporaire de l'équipe pour garantir le succès de la situation. La notion de « direction » était suspecte, puisqu'elle pouvait potentiellement transformer des participants actifs en spectateurs passifs. L'exercice avait pour but une démocratie totale ; une participation de tous était désirée. Il peut sembler, selon la description citée plus haut, que le contexte de cette situation hypothétique soit inoffensif : après tout, « cette réunion de plusieurs amis, un certain soir », et même si lors de cette rencontre, la discussion « est animée », ne constitue pas en elle-même un exemple particulièrement intéressant pour une pratique de la performance, politiquement efficace. Cependant, c'est typique de la théorie des Situationnistes que les stratégies pour interrompre le spectacle ou exercer une critique soient enveloppées dans un langage suffisamment opaque pour ne pas causer d'inquiétude ou de rejet. Lorsqu'une situation hypothétique réfère à d'autres contextes potentiels comme l'occupation d'un édifice lors d'une démonstration, le détournement d'une rencontre politique — l'exemple situationniste devient clair. La construction de situations n'avait pas toujours de telles fins politiques. L'anarchie implicite de ces « constructions de vie » était habituellement masquée

par d'autres intentions.

Le nihilisme n'était pas la résultante recherchée dans les projets des Situationnistes ; leur intention était plutôt de rattacher une situation donnée à la pratique de la vie.

Ailleurs dans ce même texte les auteurs distinguent leur projet de celui du « développement du théâtre », remerciant cependant BRECHT et PIRANDELLO « d'avoir analysé la destruction du théâtre spectaculaire et d'avoir indiqué dans quelle direction doit se situer les demandes post-théâtrales ». Au-delà des tendances réformistes des avant-gardes historiques, la position de l'I.S. était centrée sur la destruction de l'institution même du théâtre. La construction des situations « remplacera le théâtre de la même manière que la construction de la vie réelle tend de plus en plus à remplacer la religion » [23]. L'un des principaux slogans qui ont émergé pendant les événements de mai 68 : « La culture est l'inverse de la vie » qui est probablement une transcription d'une des thèses de DEBORD et peut-être même des surréalistes, s'avère l'une des négations ultimes des Situationnistes. Selon eux, la culture devait être « subvertie » pour devenir la vie. Dans un sens moins idéal, les stratégies d'intervention et de subversion font en sorte que la vie sociale (en système capitaliste) puisse être comprise et transformée de manière critique. On peut voir dans plusieurs médias populaires les exemples les plus réussis de cette subversion : bandes dessinées, affiches, réclames publicitaires que les Situationnistes se sont appropriées, qu'ils ont modifiées par leurs propres textes critiques et auxquelles ils ont permis de réintégrer le domaine public en tant que véhicules « chargés » de dissidence.

À l'intérieur de cela, l'axiome — comment quelqu'un peut-il critiquer la culture sans utiliser dans sa critique les objets mêmes de la culture ? — devient le principe fondamental selon lequel le modèle interventionniste pouvait présenter avec succès une critique des aspects spectaculaires de la société de consommation.

Dans son livre, Alfred WILLENER souligne la correspondance entre les positions activistes adoptées par les Situationnistes et les projets négatifs des Dadaïstes et des Surréalistes, en ce sens que les tendances anarchiques ont mené ces groupes à adopter et à théoriser des « utopies » post-révolutionnaires qui consistent à rêver une vie meilleure. C'est la tension entre le présent réel et le futur imaginaire qui a représenté et représente encore un problème majeur pour les producteurs culturels de gauche. Tout mouvement qui considère l'action comme une condition *a priori* d'un changement social et qui s'insurge contre les moyens par lesquels le changement est finalement effectué, risque de reléguer la théorie à un rôle mineur lors du processus. Pour les Dadaïstes et plus tard les Surréalistes, le rejet devint une condition *sine qua non* de leurs attitudes en tant qu'activistes d'avant-garde ; c'est à l'instant où la représentation du dégoût, du rejet est atteinte, que l'efficacité politique peut être perdue et que l'intégration peut se produire. Chez les Situationnistes, la subversion et la succession (souvent la mise de côté des positions héroïques et dominantes des « auteurs » d'un changement social) leur ont permis de résister à l'intégration. Bref, ces stratégies ont tenu les Situationnistes à l'écart du cycle par lequel le capitalisme gère ses contradictions internes et ses « crises », assimile les critiques à l'intérieur de son propre système idéologique.

Les Situationnistes étaient extrêmement conscients des difficultés causées par la promulgation du dégoût, par l'adoption de la position de Dada qui mettait l'action au premier plan : « A priori, *c'est avec les yeux fermés* que Dada a privilégié l'action ». De là provient son emprunt de l'idéologie du matérialisme dialectique comme base de ses programmes individuels d'action théorisée. Son problème était de joindre la théorie à la pratique afin d'atteindre un niveau adéquat de pratique, sans diminuer ses critiques à de simples exercices intellectuels.

Ainsi, la forme spectaculaire de l'action directe et d'autres catégories d'activisme — la dénégation, la résistance, la provocation demeurent un lien théorique important — échappe à ce qui semblait impossible. Le dilemme situationniste — comment empêcher la récupération de la protestation elle-même et dépasser les « échecs » des avant-gardes historiques — les a conduit parfois à la défense du nihilisme : « Le nihilisme actif ne se propose pas seulement de voir s'écraser le monde, il a l'intention d'en accélérer le processus. Le sabotage est une réaction normale devant l'état de chaos régnant dans le monde. Le nihilisme actif est pré-révolutionnaire ; le nihilisme passif

est contre-révolutionnaire. [24] Cependant, en 1968, leur critique du capitalisme de consommation s'est raffinée et s'est détournée des slogans du début des années 60. Les Situationnistes pouvaient alors s'inclure eux-mêmes comme objet de leur critique du capitalisme et des autres formations culturelles à cet égard. L'hégémonie idéologique (quoique l'I.S. n'y faisait pas allusion) a commencé à exercer son pouvoir sur la vie intellectuelle du groupe — il faut noter que la plupart des démissions et exclusions au sein du groupe survinrent vers 67-68, au moment où deux de ses membres possédant la plus grande rigueur intellectuelle (DEBORD et VANEIGEM) écrivaient leurs textes théoriques majeurs. En effet, en 68, VANEIGEM admet tacitement le pouvoir de l'hégémonie idéologique — cette force dont est fabriquée toute forme de protestation sociale à l'intérieur de son propre système idéologique ; il présente une critique de toutes les organisations d'avant-garde sous l'angle de la capacité illimitée du capitalisme, de se renouveler.

« Ce que les producteurs de happenings, Pop Art et drames sociaux sont en train de faire, c'est de combattre la passivité du spectateur en renouvelant les formes du spectacle de participation et la variété des stéréotypes » [25]

Même s'il n'avait pas inclus les Situationnistes dans sa critique, la conscience qu'il aurait pu le faire est implicite, car à ce moment, le groupe Situationniste, qui s'était étendu aux États-Unis et en Angleterre, réalisait déjà sa propre capitulation face à l'idéologie de l'avant-garde. Les liens qu'ils avaient entretenus auparavant avec la marginalité étaient désormais rompus. Les idéologies qui avaient soutenu le groupe pendant ses années de formation s'étaient graduellement « effritées », le succès de certains de ses membres et les échecs de la « révolution » de 68 ont finalement signé l'arrêt de mort du groupe Situationniste. Comme Christopher GRAY l'écrivait : « L'I.S. a reçu finalement *le coup de pouce* qu'elle avait toujours redouté : elle entrait au *paradis du spectacle* par *la peau du cou.* » et le sort en était jeté. [26]

Les textes récents de VANEIGEM ne se sont pas éloignés des analyses formulées par Peter BURGER et d'autres à la fin des années 70 et des débats continués au début des années 80 : l'absorption, la « co-optation » dynamique effectuée par le capitalisme de consommation empêche toute forme d'activités (d'avant-garde) autonomes. Cependant, l'échec des Situationnistes de dépasser les limites de leur propre critique et ironiquement de leurs

propres succès, ne devrait pas nous empêcher de récupérer certaines qualités de leur programme « révolutionnaire » encore valables aujourd'hui.

Ces échecs des Situationnistes peuvent se diviser en deux groupes :

• Le premier déjà relevé : la réussite de certains de leurs membres occasionnant leur démission ou leur exclusion et par conséquent l'affaiblissement du programme critique du groupe ;

• deuxièmement, les événements de mai 68 ont prouvé le caractère répressif de l'État éliminant toute forme illégitime ou illégale de protestation. Un des problèmes majeurs se situe dans le conflit qui résulte de la mise en acte de la théorie. Pendant les manifestations d'avant mai, la stratégie d'intervention n'avait jamais été un problème dans le sens qu'elle n'avait jamais provoqué l'autorité répressive de l'État ou des institutions contre lesquelles elle était dirigée. Toutefois, la forme d'intervention devint alors l'action directe qui, à coup sûr, a toujours violé les « règles de la démocratie » et provoqué des réactions répressives.

Une brève description de ces deux formes de résistance peut sauver, ou en langage situationniste, récupérer les caractéristiques positives d'une action critique pouvant opérer avec succès dans la société capitaliste avancée.

L'action exemplaire comme forme d'agitation sociale a été critiquée par plusieurs groupes qui ont participé aux événements de mai 68 et à d'autres démonstrations dans divers contextes pendant les années 60 pour son manque de bases théoriques et pour son caractère individualiste, anarchique et héroïque. Ses défenseurs ont argumenté qu'elle avait une valeur symbolique qui n'a été comprise qu'après les événements de mai 68 ; que sa nature non planifiée a permis la « fusion de diverses tendances politiques », qui autrement ne se seraient pas réunies pour une protestation collective. [27] L'action exemplaire a permis à ceux qui étaient engagés dans la contestation sociale d'identifier immédiatement le « cycle provocation-répression ». Cependant, comme avec la tactique de la « grève sauvage », la répression précipitée est souvent si sévère qu'elle empêche la formation d'autres types de protestation légitime. De plus, cela contribue à reproduire les mécanismes d'autorité contre lesquels elle est dirigée.

Au contraire, l'interventionnisme permet une gamme de stratégies pouvant être expérimentées sans (habituellement) causer une crise. L'intervention comme *interruption* ou *médiation* donne la possibilité à ceux qui sont engagés dans la contestation sociale aussi bien qu'à ceux contre qui elle est dirigée, d'adopter plusieurs attitudes. Mais ces positions ne doivent pas demeurer au niveau de la théorie mais plutôt engendrer un authentique degré de pratique chez les participants. Les actions exemplaires sont des actions sans théorie ; les interventions essaient de transformer la théorie en action, pour unir la théorie à la pratique. Les deux sont reliées, comme l'avaient compris ceux qui ont participé aux occupations *sit-ins*, événements d'« agit-prop » théâtraux et aux autres formes de contestation pendant mai 68. Toutefois, leurs intentions et la réponse de l'auditoire sont différentes. « L'action exemplaire, au lieu d'intervenir dans une direction globale, agit de façon beaucoup plus

Tableau 1

ACTION EXEMPLAIRE	INTERVENTION
Action anarchique individualiste	À caractère collectif, participation, collaboration
Spontanée	Planifiée
Action dynamique, directe, ciblée	Exhibe moins de dynamisme, est moins directe
Absence de théorie	La théorie, chargée en mouvement vers la pratique
Incite la répression, la confrontation	Intègre, médiatise, interrompt
Cathartique	Non-cathartique
Non-dialectique	Dialectique
Provocatrice	Tente d'atténuer la provocation/encourage le dialogue
Spectaculaire	Non-spectaculaire
Projective	Réflective

concentrée, sur des objectifs exemplaires, sur des cibles-clefs, qui joueront un rôle déterminant dans la poursuite de la lutte. » [28]

Le tableau des oppositions (tableau 1) représente globalement les différences entre ces deux types de performance politique que j'ai caractérisé antérieurement comme la *mise en place* de la contestation ou de la résistance. Cependant, selon les circonstances et le type d'événement, l'intervention peut devenir une action exemplaire et adopter alors une attitude politique particulière qui, à la limite, peut conduire au rejet anarchique ou au nihilisme destructeur. En effet, la signification de cette distinction devient claire quand nous considérons l'emploi des termes *action directe* et *intervention* dans le vocabulaire de l'État.

L'intervention comme action indirecte est habituellement précipitée et, comme l'histoire l'a démontré, l'intervention comme euphémisme pour désigner une *incursion néo-colonialiste*, peut introduire des formes de résistance pouvant éventuellement mener à la guerre. Cependant, l'intervention (l'interruption stratégique) lorsque utilisée par un groupe tentant de contrer le pouvoir exercé par un autre groupe, diffère complètement de celle employée par le groupe au pouvoir tentant d'affermir son contrôle. L'intervention comme rhétorique politique de l'État est habituellement synonyme d'*incursion*, une action qui reproduira, éliminera ou transformera des relations de pouvoir déjà existantes. Les interventions de la C.I.A. au Chili au début des années 70 et plus récemment au Nicaragua et ailleurs en Amérique centrale prouvent les différences énoncées plus haut.

Les stratégies d'intervention ont été employées par la gauche afin d'interrompre la consommation passive des idéologies dominantes et de contester l'hégémonie de la droite ; tandis que les stratégies interventionnistes utilisées par la droite les reproduisent en maintenant leur contrôle.

Maintenant nous devrions être capables d'examiner les différences entre les actions directes (exemplaires) et l'intervention comme une stratégie critique dans la pratique récente de la performance aux États-Unis, avec le travail du Guerilla Art Action Group (G.A.A.G.) [29] et celui d'Adrian PIPER, une féministe, artiste, philosophe de race noire. Pour être bref, j'examinerai une performance du G.A.A.G., tentant de l'analyser sous l'angle de la définition d'une action exemplaire selon les Situationnistes et de la comparer avec deux performance de PIPER en 1981 et en 82-83, qui à mon avis transcendent le modèle

interventionniste des Situationnistes et remplissent les conditions d'une pratique (performance) interventionniste adéquate pendant les années 80. Néanmoins, je ne souhaite pas isoler ici les performances décrites, ni les artistes, d'un corpus croissant dans le domaine du travail politique (en performance) ; quand une histoire de la performance politique sera écrite, la dimension que les performeurs ont donnée aux débats et aux formes de contestation socio-culturelle sera révélée bien au-delà de celle mise en évidence par les avant-gardes historiques. [30]

Le degré d'influence qu'a exercé le travail des Situationnistes sur le G.A.A.G. reste à déterminer. Il suffit de dire que même si une grande partie de la rhétorique du groupe, accessible dans des brochures, incluant l'éphémère *Judson Publication*, ressemble à celle des Situationnistes, le facteur majeur dans la mise sur pied du groupe « dans le métro de Lexington J.R.T. » le 15 octobre 69 fut la *Art Workers Coalition*.

En tant que formation contre-culturelle récente, les membres du G.A.A.G. auraient été impressionnés par les actions subversives d'autres organisations de guérilla urbaine, incluant les Weathermen, le S.L.A. et les Panthères. Le G.A.A.G. limita ses opérations presque exclusivement à des objectifs culturels ; dirigeant leurs actions critiques vers les institutions du pouvoir à l'instant où celles-ci se manifestaient dans le monde de l'art. Cependant, une condition fondamentale de leurs critiques socio-culturelles c'est la compréhension du fait que les relations de pouvoir à l'intérieur du monde de l'art sont de simples ramifications de celui-ci dans les sphères économiques et politiques. [31]

Antérieurement à la formation officielle du G.A.A.G., les deux fondateurs du groupe Jon HENDRICKS et Jean TOCHE ont déclaré dans des interventions-manifestes le caractère de leurs revendications, dès le début marquées par le langage antagoniste de l'avant-garde : « Les destructionnistes constituent une opposition ; c'est un mouvement romantique. Ils sont sales et impolis. Ce serait surprenant de les voir exposés chez Castelli cette année. Encore plus de les voir acheter des œuvres. Peut-être sont-ils anti-américains ? » écrivait Jon HENDRICKS le 22 décembre 1967. Ceci fut suivi par un manifeste signé par le groupe et connu comme le *Judson Publications Manifesto of 1967*, lequel affirmait : « Nous croyons que la fonction de l'artiste est de subvertir la culture puisque que notre culture est triviale. Nous essayons d'encourager les artistes qui mettent le feu quand il y a le feu, qui volent quand ils sont volés, qui tuent quand on les tue et qui violent quand ils sont violés. » [32]

Et plus tard, le 10 mai 1968, Jean TOCHE entreprenait l'ouverture de son événement *JUDSON* avec cette proclamation : « J'accuse... j'ai une confession à faire. Je suis subversif, je suis un saboteur. » [33]

Lors de son premier geste de « sabotage » culturel, une action faite le 16 octobre 1969 à l'extérieur du Métropolitan Museum of Art pour protester contre la tenue de l'exposition *New York Painting and Sculpture : 1940 à 1970*, le G.A.A.G. a été confronté aux difficultés accompagnant toute forme de protestation établissant un ensemble d'objectifs exemplaires — et a ensuite tenté de les réunir en une « mise en scène » symbolique de la contestation. [34] Les objectifs étaient clairs : 1) ... ridiculiser l'« establishment » et le concept erroné de GELDZAHLER, de présenter un pastiche de trousse de survie culturelle durant les 20 dernières années, qui a bénéficié seulement aux riches collectionneurs et aux marchands d'art.

2) Protester contre l'emprise croissante et la manipulation par les grandes entreprises de nos institutions culturelles, démontrées lors de l'acceptation par le musée de 150 000 $ de la Compagnie Xérox pour la présentation de l'exposition *New York : la peinture et la sculpture de 1940 à 1970*.

3) Forcer Henry GELDZAHLER, le concepteur et l'organisateur de cette exposition, à prendre position publiquement.

4) Montrer que l'artiste est manipulé par l'*establishment*.

TOCHE et HENDRICKS arrivèrent au MET pendant que les patrons procédaient à l'ouverture officielle et, en présence de nombreux policiers et d'autres protestataires, ils sortirent une grande malle du coffre arrière du taxi dans lequel ils étaient arrivés, puis ils jouèrent leurs rôles : TOCHE était l'artiste et HENDRICKS le conservateur de musée, représentant de l'*establishment*. HENDRICKS aide cérémonieusement l'artiste à entrer dans la valise et il annonce alors aux spectateurs : « Nous sommes honorés de la présence parmi nous de ce grand artiste, ici dans le plus prestigieux musée d'Amérique ». On a demandé

ensuite à l'artiste « bouc-émissaire » s'il désirait du lait et, comme le *conservateur* reçut une réponse affirmative, il l'aspergea complètement de lait. Dans la même foulée vaudevillesque, l'artiste reçut coup sur coup un plateau de hors-d'œuvres, du caviar, du champagne et des œufs.

De temps à autre le conservateur demandait à la foule de l'aider dans son travail. Après les œufs, l'artiste se mit à suffoquer et dit : « Je ne peux plus respirer ». Selon la description ultérieure que fit le G.A.A.G. de l'événement, HENDRICKS-conservateur demanda à l'artiste-TOCHE s'il allait bien et alors, les policiers, qui étaient jusque là demeurés de simples spectateurs, décidèrent d'intervenir. HENDRICKS assura à un officier qu'il s'agissait d'une performance. L'officier répliqua : « Non, cet homme est malade, il a besoin d'une ambulance », il arrêta donc la performance en disant : « si cet homme n'est pas malade, partez immédiatement, sinon je l'arrête pour indécence, ivresse, désordre, pour avoir troublé la paix publique ». HENDRICKS répliqua : « Il n'est pas ivre, c'est une performance artistique et nous insistons pour la présenter à monsieur GELDZAHLER. » TOCHE et HENDRICKS reçurent une note précisant que M. GELDZAHLER était occupé et que s'ils voulaient lui téléphoner le lendemain, ils prendraient un rendez-vous pour plus tard. Dans leurs commentaires après l'événement, HENDRICKS et TOCHE spécifièrent que la performance ne s'était pas terminée comme ils l'avaient prévu. On devait offrir un revolver à l'artiste, ainsi que de l'argent pour qu'il le mange ; on devait l'asperger de sang et finalement lui placer un baillon sur la bouche, sceller la grosse valise et l'expédier au musée. Cependant, les artistes ont affirmé la réussite de leur travail en fondant leurs arguments sur l'habileté avec laquelle ils avaient empêché la police de mettre fin à la performance plus tôt qu'elle l'avait fait. Les policiers ignoraient quelle attitude ils devaient adopter devant une performance d'art. Cependant, ils ont agit selon leur perception de l'événement et selon leur compréhension des infractions faites à la loi. [35]

Les similitudes, au moins en terme de résultats, entre cette performance et le côté spectaculaire de l'action exemplaire des Situationnistes sont évidentes. Les deux formes d'action-protestation provoquent l'appareil répressif de l'État et de cette manière, reproduisent son hégémonie. Le cycle provocation/répression a été instauré et à part des éléments didactiques identifiables au travail du G.A.A.G., leurs intentions principales

ont été rendues inefficaces par l'intervention de la police. Comme dans le cas de l'action exemplaire des Situationnistes, en partie, le succès de la performance dépendait de l'intervention de l'appareil de l'État, parce que ce n'est qu'à travers de tels événements précipités que le réel pouvoir de l'État se révèle. Cela représente le dilemme principal de ceux qui s'efforcent de produire une critique sociale effective : Comment introduire et soutenir la critique sans souscrire à des stratégies qui mettent un point final au procédé même de la critique.

Les artistes furent applaudis après l'action au MET, non parce que les gens de l'audience ont nécessairement compris les intentions des producteurs, mais parce qu'ils ont été témoins (ont consommé) et ont été *satisfaits* du spectacle.

Affirmer qu'ils ont atteint une catharsis émotionnelle est un détail controversé, mais dans tous les cas il est douteux que cela ait servi à les *conscientiser*.

Ils ont probablement été satisfaits par les actions héroïques des artistes, qui au cours de leur performance, ont été attaqués par l'*establishment*. Cette représentation métaphorique (ce n'était manifestement qu'une action théâtrale) a soutenu l'intérêt de l'auditoire jusqu'au dernier acte (probablement à cause de ce dernier acte), jusqu'au dénouement de l'événement : les actions répressives de la police.
Le succès est un critère relatif pour fonder un jugement définitif. Le G.A.A.G. a affirmé ultérieurement « qu'ils avaient performé une action d'art de rue, totalement pertinente, employant les techniques de la guérilla : assumant la situation art/réalité en opposition à la trivialité habituelle et à la non-implication des artistes aussi bien qu'aux tactiques stériles comme le piquetage et la distribution de tracts. » [36] Cependant, en regard de leurs objectifs avoués, leur action a précipité la fin du processus critique en transformant les collaborateurs actifs, les piqueteurs de A.W.C. et les collaborateurs potentiels, les membres du public, en consommateurs passifs d'un spectacle.

Pour atteindre l'efficacité politique, une performance de ce genre doit cesser de reproduire les caractéristiques du spectacle pour se concentrer plutôt sur l'élaboration d'un projet critique authentique, excluant nécessairement l'emploi de stratégies anarchistes ou quasi anarchistes. Un tel projet critique nierait probablement les stratégies préférées du G.A.A.G. en ceci qu'il serait concentré sur : 1) la mise en place d'une organisation de résistance ; 2) une identification partisane à une théorie ou au regroupement de théories complémentaires de la résistance ; 3) le développement de méthodes par lesquelles la m*ise en acte* de la contestation sociale pourrait émerger sans précipiter le cycle provocation/répression.

Les objectifs du G.A.A.G. pour cette action et ainsi que pour plusieurs autres incluant les *Letter Actions* étaient exemplaires mais selon leurs propres mots « impossibles à réaliser ». C'est pourquoi, dans le domaine de la contestation politique, elles ne sont que des satires ou des parodies. Si elles provoquent de l'antagonisme de la part des institutions de l'État, c'est parce qu'elles semblent violer les formes de contestation légitime et ainsi, conformément aux règles de l'État en matière de désobéissance civile, sont sujettes à des « inculpations selon la loi en vigueur ».

Le modèle interventionniste de protestation ou de résistance est diminué considérablement à l'intérieur de sa contestation du pouvoir dans les termes décrits plus haut.

Il tente de briser la consommation passive et la reproduction de l'idéologie de manière générale et pour y arriver, la stratégie d'intervention doit se fonder sur la complexité de la situation, sans établir une hiérarchie d'objectifs exemplaires. La théorie est *a priori* (sans théorie révolutionnaire, il ne peut y avoir de pratique révolutionnaire — LÉNINE). Subséquemment, l'action est retardée, dans le but de rehausser les opportunités d'un engagement critique et de *l'apprentissage*. S'il y a un aspect de l'intervention qui distingue son action de celle de *l'action directe* ou de *l'action exemplaire*, c'est l'accent mis sur l'acquisition de la connaissance et l'incitation au dialogue.

Depuis le milieu des années 70, l'artiste Adrian PIPER a tenté d'atteindre une parfaite réalisation de la praxis dans son travail. Ses performances, actions de rue, au début des années 70 ont évolué vers son concept de L'*Être mythique*, une synthèse des stéréotypes de plusieurs groupes appartenant à des minorités raciales — les machos/gigolos/proxénètes/prostituées, etc. Elle employa l'*Être* comme un instrument ou selon ses propres termes, un catalyseur [37] pour

une gamme étendue de constats critiques à propos du racisme, du sexisme et des conditions aliénées de la vie dans un monde capitaliste. Cette notion de *l'Être mythique*, peut prendre plusieurs formes : installations photographiques, annonces dans le *Village Voice*, films ou diapositives. Dans chaque cas l'*Être* adoptait une variété de poses et était habituellement montré avec des bulles dans une bande dessinée humoristique contenant des slogans politiques. À la fin des années 70, PIPER affronta le problème de produire un travail efficace politiquement dans le contexte mondial de l'art (musées et galeries) en construisant ses performances de sorte que le dialogue soit possible. Elle commença à prendre pour cible son auditoire, offrant une gamme d'informations politiques afin de susciter une discussion après l'événement, et que celle-ci devienne une composante primordiale et une garantie du succès de la performance. Ceci en soi ne constituait pas un progrès majeur ; après tout, la notion de discussion était déjà devenue une convention établie de la performance pendant les années 70.

Cependant, les caractéristiques de l'allocution employées par PIPER, sa stratégie et la pertinence de la contextualisation, permettaient aux spectateurs de négocier de manière critique leurs propres croyances et doutes avec une perspicacité plus grande que dans le cas de la plupart des performances habituelles. Sa performance *It's Just Art* faite le 22 février 1981, au Western Front, une galerie alternative de Vancouver, est un excellent exemple pour examiner l'adéquation du modèle interventionniste dans le domaine qui nous intéresse ici, à savoir la performance.

La méthode de travail employée lors de l'allocution était simple : deux projecteurs à diapositives étaient placés au centre d'un espace rectangulaire, annonçant déjà à l'audience la tenue d'une conférence. Un de ces projecteurs contenait de nombreuses diapositives tirées de photos-fax sur la guerre au Cambodge, choisies dans des sources aussi diversifiées que le *Newsfront International* et le *New York Times*. Les projecteurs étaient synchronisés avec une lecture sur magnétophone à cassette, une « diégèse » autoritaire, détaillant les événements historiques spécifiques au Cambodge (Kampuchéa) les activités de POL POT et des Khmers Rouges, les incursions vietnamiennes, les massacres, l'appropriation des terrains, etc. L'information était livrée de manière brute, une compilation énoncée par PIPER à la troisième personne maintenait son objectivité et soulignait la froide brutalité des faits. Ce montage d'images et de voix

donnait l'impression d'une société en guerre avec elle-même ; un pays se dévorant lui-même, de l'intérieur, tout en étant dévoré de l'extérieur. Un court film 16 mm en boucle montrant PIPER en *Être mythique*, fumant silencieusement une cigarette, était projeté continuellement sur les diapositives représentant le Cambodge, obstruant partiellement ces images.

Le second projecteur contenait 15 diapositives (bulles-pensées de b.d. de l'*Être*). Chacune présentait une déclaration à la première personne dirigée vers l'auditoire. Elle était normalement jumelée à une déclaration parallèle développant ou contredisant le premier commentaire. Les textes étaient des commentaires continus sur le processus de regarder (consommer) une performance et permettaient aux membres de l'auditoire de participer à une analyse critique spontanée de la relation qu'ils entretiennent face aux événements auxquels ils sont confrontés.

« Par notre présence ici nous collaborons à créer un contexte de confort, d'étroitesse d'esprit et de plaisir esthétique. En tant qu'artiste et spectateur, nous créons ensemble des valeurs. (Après tout vous lisez bien les journaux). » (Pensée sous forme de bulle n° 4)

PIPER elle-même acheva la performance. Vêtue comme l'*Être* androgyne, portant d'épaisses lunettes de soleil noires, une perruque *afro* et une moustache dessinée au crayon, elle dansa un *funk* élégant aux accords de *Do You Love What You Feel* par Rufus et Chakka KHAN, démontrant « un vocabulaire d'énergie physique, de grâce, de féminité, de masculinité, de race noire, de race blanche, de sexualité, de séduction abstraite, de narcissisme. (Tout va pour le mieux). » (Pensée sous forme de bulle n° 4).

Ce travail, selon PIPER, s'avère une tentative de « transmettre de l'information d'une certaine catégorie qui soit politiquement claire. » [38] En fait, il vise le trop plein et le manque d'information ; l'incapacité de la part des membres de l'auditoire, de discerner l'information valable de celle qui obscurcit et déconstruit le message.

La phrase « Après tout, vous lisez bien les journaux » peut être prise pour de l'ironie « mais je sais que vous ne lisez pas vraiment les journaux » doit être comprise comme une raillerie faisant allusion à l'indifférence et à la lassitude morale du public d'art.

Cependant, la critique de PIPER est plus subtile que cela. En retirant ou plus correctement en masquant l'information politique originale, elle dirige l'attention vers les tendances esthétisantes du contexte artistique. Cela signifie que peu importe la forme qu'emprunte le matériel présenté, la difficulté d'interpréter et d'agir sur l'information manipulée idéologiquement, devrait devenir une préoccupation pour ceux qui souhaitent comprendre et agir de manière responsable sur l'information reçue. La performance *It's Just Art* de PIPER était une intervention d'art mondial, envahissant la *structure* qui empêche l'institution de l'art « d'affecter les réalités politiques ». La bulle de pensée n° 15 souligne ce fait de manière plus éloquente. « Nous nous défendons les uns, les autres. (Vous n'êtes pas venu assister à une performance pour entendre une lecture au sujet des événements en cours) ». Ceci est en effet une pointe d'ironie envers ceux qui voudraient oublier ou rejeter le monde réel et voudraient se *nicher* dans une étroitesse d'esprit, confortable et apolitique. La performance de PIPER était en fait une lecture des événements courants, délivrée de telle manière qu'elle a pénétré le « blindage » idéologique de l'auditoire.

Une plus récente performance d'Adrian PIPER *Funk Lesson*, réalisée en 1982-83 pousse le modèle interventionniste encore plus loin. [39] Simplement, ce travail s'attaque aux problèmes du racisme en initiant l'auditoire habituellement formé par la classe moyenne de race blanche, à la signification et aux politiques de la danse et de la musique funk noire. Formellement, l'œuvre est composée de trois éléments : une introduction sur tableau noir, à l'histoire du funk et à la théorie derrière sa signification et son succès comme une forme inhérente à la culture noire. Deuxièmement, elle fait jouer de la musique funk, présentant les composantes rythmiques, les groupes les plus importants etc. Troisièmement, (chevauchant le deuxième élément) elle introduit les spectateurs aux pas de base de la danse funk. Ainsi, les membres de l'auditoire deviennent des participants/collaborateurs dans la re-négociation critique de leurs propres stéréotypes (appartenant à leurs classes sociales). Comme je l'ai dit plus tôt pour *It's Just Art*, *Funk Lessons* ne sont pas simplement des leçons sur le funk ; ce sont des lectures/démonstrations soigneusement orchestrées au sujet de la

culture noire prolétarienne, données de façon non-aliénante, afin d'engager l'auditoire dans un processus d'investigation de ses valeurs a-culturelles et la rendre capable d'établir une critique ; un excellent processus d'interrogation individuelle et collective. [40] Des questions furent

posées, on a débattu les réponses. Il s'agit d'une démarche qui transcende le modèle interventionniste des Situationnistes ; une performance qui unit la théorie à la pratique et peut accélérer la critique positive de la consommation passive et de la reproduction des idées dominantes.

1 A. BALKIND (Éd.) *Living Art Performance Festival Catalogue* (1979) Pulp Press, Vancouver. Une version éditée de ce texte a été publiée sous le titre *The Social Performer, in Live* 1, le 4 décembre 1980, à New-York.

2 La paraphrase de BRECHT de la citation de MARX se lit comme suit : « Le théâtre devient l'affaire des philosophes, mais seulement pour ceux qui souhaite de ne pas uniquement expliquer le monde mais aussi le changer. » Voir S. WILLET : Br*echt on théâtre 1933-1947*, pp. 71-72.

Voilà les mots exacts de MARX : « Les philosophes ont seulement interprété le monde de manières différentes, il faut maintenant le changer. » Dans la onzième thèse sur FEUERBACH (1845) dans : *Marx/Engels Gesamtaugabe*, vol. 1, p. 535.

3 L'« hybridation » et la spécialisation ont caractérisé la performance depuis le début. Cependant l'institutionnalisation des spécialités et la commercialisation des performances discutées ici, sont un phénomène relativement nouveau.

4 Roselee GOLDBERG, *Performance, Live Art 1909 to the Present.* Voir aussi la critique de B. BARBER, dans la revue *Parachute* no 17, hiver 79, pp. 43-48. Il y a également un grand nombre d'anthologies incluant des essais sur l'histoire de la performance. Une bibliographie utile est contenue dans l'ouvrage de A.A. BRONSON et P. GALE : *Performance by Artists*, Art Metropole, Toronto, 1979. F. POPER : *Art Action and Participation*, N.Y.U. Press, N-Y, 1975. G.E. LOEFFLER et D. TONG (édi.) : *Performance Anthologie : A Source Book for a Decade of California Performance Art*, San Francisco, Contemporary Arts Press, 1980. G. BATTCOCK et R. NICKAS, *The Art of Performance : A Critical Anthology*, New York, Dutton, Inc, 1984.

5 L'ouvrage de Richard SCHECKNER (Performance theory) et de Victor TUNER, *From Ritual to Théâtre ; Human Seriousness of Play*, Performing Arts Journal Publication, 1982, représentent des exemples de ces approches. Voir aussi *Performance Texts et Documents* de C. PONTBRIAND, Montréal, Éditions Parachute, 1981. M. BENAMOU et C. CARAMELLO eds ; *Performance in Post Modern Culture* Madison, Visc : Coda Press, 1987.

6 Publié dans les *Performance Text(e)s*, op. cit. 5 pp. 32-36 de C. PONTBRIAND ; La fonction, du latin Functus-onis, fungi, functare, la signification, maintenant désuète du verbe « performer » était employée, pour distinguer les types d'instrumentation dans la performance actuelle de ceux d'une performance potentielle, avec une fonction. S'il est essentiel de « montrer » et de « dire » aujourd'hui, les performeurs des années 70 ont eu comme priorité de « dire » et pas seulement de « montrer ». Nous pouvons commencer à penser à la fonction de la performance, à son instrumentation ou enfin à son potentiel comme fonction. » p. 35

7 R. JACOBY : *Narcissisme and the Crisis of Capitalism, Telos* 44, été 1980, pp. 64-65, repris par B. BARBER, op. cit.

8 *Telos* 44, *Passim.*

9 Voici une définition habituelle de l'hégémonie : « Une situation dans laquelle domine un certain mode de vie, diffusant dans la société une conception de la réalité, à travers toutes les manifestations institutionnelles et privées, informant sous de telles conditions, tout principe de goût, de moralité, d'usage, de religion, de la politique et toute autre relation sociale, particulièrement dans leurs connotations intellectuelles et morales.

Gwynn, A. WILLIAMS, 1960 : *Gramsci's Concept of Egemonia, Journal of the History of Ideas*, 21 :, 4, pp. 586-99, publié de nouveau dans la *Re-Inventing Anthropology*, de D. HYMES.

10 Op. Cit. 6, p. 36

11 N. HADJINICOLAOU : *On the Ideology of Avant-gardism, Praxis* 6, 1982, (re)publié à partir de *Histoire et critique des arts* no 6, juillet 78.

12 Les politiques de l'avant-garde et les théories de la marginalisation sont inclues dans cet ouvrage : P. BURGER : *Theory of the Avant-Garde* (traduit par M. SNOW) *Theory of Litérature*, vol. 4, University of Minessota Press, 1984.

BURGER est aussi responsable du plus rigoureux examen (étude) de l'autonomie de la pratique artistique et de l'institution de l'art.

13 A. WILLENER : *The Action Image of Society : On Cultural Politicisation*, London, Tavistock, 1970.

14 L'entretien avc ROSLER a été réalisé avc l'aide de Serge GUIBAUT. Les deux entrevues ont été publiées ensemble dans *Parachute* 23 (été 1981). Une troisième, entre BARBER, GUIBAUT et Laurie ANDERSON a été publiée dans *Ennui*, mars-avril 1981, Vancouver B.C.

* En français dans le texte

15 Christopher GRAY : *Leaving the 20th Century : The Incomplete Work of the Situationise Internationale*, London, Freefall Press Publications, 1974, p. 1.

16 H. LEFÈBVRE, *Position contre les technocrates*, Paris, Gonthier, 1967.

17 G. DEBORD *La société du spectacle, Prais, Buchet Castel, 1967.*

R. VANEIGEM, *Traité du savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, Paris, Gallimard, 1968.

18 Co-optation, intégration. Domination hégémonique, voir l'*Hégémonie*, op. cit. et l'op. cit. 12, *Passim* de Paul BURGER.

19 Op. Cit. 15, p. 7

20 Ibid., p. 13, de la *Revue I. S.*, n° 1, 1958.

21 Ibid., p. 15.

22 A. KAPROW : *Assemblage, Environements, Happenings*, New York, Abrams 1966, pp. 188-191.

23 Op. Cit. 15, p. 15

24 Ibid p. 128, *Nihilism, Revue I.S.*, no 6, 1961

25 Cité à partir de l'op. cit. 13, p. 148, de WILLENER. Citation empruntée à l'op. cit. 17, p. 132, de R. VANEIGEM.

26 Op. Cit. 15. p. 165.

27 WILLENER, Op. Cit. 13, p. 165. Des descriptions d'action directes sont incluses spécialement l'occupation par le M22, de la Chambre du Sénat à l'Université de Nanterre, le 22 mars 1968. « Le mouvement du 22 mars, n'avait pas de programme politique (aucune empreinte politique) pour l'avenir ; il avait un impact temporaire, pour les 3 ou 4 prochains jours ; il analysait ce qui arrivait et le travail lié à cette analyse servait pour la semaine à venir, lors de situations concrètes... Avant, les actions n'étaient même pas planifiées. Au jour le jour ; nous entreprenons des actions sans aucune préméditation ; quand l'atmosphère était propice, nous interventions et seulement à cet instant ».

March 22nd, Movement Free Press (Cahiers Libres no 124, Paris, Maspero, 1968, p. 70, extraits cités de WILLENER, p. 164.

28 WILLENER, p. 163, issu originellement (à l'origine) de la Tribune du 22 mars.

29 Voir *G.A.A.G. The Guerilla Art Action Group* 1969-1976, Printed Matter Inc., New York, 1978.

30 La performance futuriste, dada, le théâtre productiviste/constructiviste, les performances d'agitations populaire, à Zurich, Berlin, Paris, 1917 à 1925, la performance surréaliste. C'est maintenant évident que c'est un genre de performance qui a élargi le travail opérationnel de l'avant-garde historique. Pour une introduction à un certain travail politique (performance) produit pendant la dernière décenie voir : L. LIPPARD : *Get the Mesage* New-York, Dutton, 1984, spécialement l'essai *Long Term Planning : Notes Towards an Activist Perforamnce Art*, publié pour la première fois dans les *Essays of (performance) and Cultural Politisation* par Bruce BARBER, éd. Numéro spécial *Open Letter* été -automne 1983, No 5 et 6, 5e série, Toronto, 1983.

31 Op. Cit. 29, *Passim.*

32 Ibid. pp. 5-6.

33 Ibid. pp. 7.

34 Chacune des actions du début du G.A.A.G., décrites dans leur monographie, possède une liste d'objectifs, une description de l'action et un commentaire critique après l'événement (les faits). Plusieurs de leurs actions étaient symboliques dans ce sens qu'elles représentaient un acte de projection. Ils (I.S.) orientaient leurs actions aussi bien sur les représentations symboliques du pouvoir institutionnel que sur le pouvoir de l'État. Ce fait était typique des Actions situationnistes. Voir WILLENER, surtout pp. 162-9, et la partie 5 *Imagination*, pp. 286-298.

35 Ibid., Action Numéro 1. Une description complète de l'événement est contenue dans la monographie du G.A.A.G.

36 Ibid. Commentaire.

37 La « catalyst » et la « catalysis » sont analysés abondamment dans *Talking to Myselif* d'Adrian PIPER, Bari, Marilène Bunomo, 1975.

38 Extrait d'une conversation avec l'artiste le 23 février 1975

39 PIPER l'a également présenté ailleurs. Une fonction de la remarginalisation dans son travail est son utilisation de réclames publicitaires pour annoncer ses « Funk Lessons ». Elles sont placées dans les journaux, quotidiens et hebdomadaires.

40 Pendant sa « lecture », PIPER discutait de la représentation et les politiques de la sexualité mâle et femelle dans la danse et la musique « Funk ».

Des erreurs s'étant glissées dans ce texte de Bruce BARBER (Inter nº 45) nous le reprenons ici en intégral. Concu comme un **adendum** au livre de Williams R. **Keywords: A Vocabula**ry of Culture and Society, Bruce BARBER tente ici de cerner le territoire performatif à l'aide de l'étymologie.

Bruce BARBER 2

PERFORMANCE

The verb **perform** and its associates words **performer, performance, performing, performative, performatory** and **(performance)** have both general and specialist uses. Within the past twenty years some quite fine distinctions in meaning have been accorded the terms performance, performative especially in linguistic theory, art history and art criticism and the theory and practice of acting. Perform has been in the English language since lC15 [1] and eC16. The word is from the oF [2] par-perfourmer, and eF *parfournir* meaning to furnish or accomplish completely. Its early C17 meanings relate it closely to the word function (q.v.) from L functus, onis, fungi, functare, meaning to perform. The most common and useful correspondences between the two words are the twin notions of instrumentality and utility.

lC17 meanings for perform suggest its principal contemporary meanings ; the achieving or carrying out of something ; an undertaking. Others suggest an execution of a piece of work, the act of doing, to bring about or suggest a result. The execution of a piece of work, was common through to the lC17 which is close to the early senses of ART (q.v) as were the meanings associated with the notion of discharging one's function FUNCTIONARY (q.v.). Playing one's part, doing, were also closely associated meanings referencing themselves to the noun form of performance. The relevance of the term to action and playing musical

instruments beyond the mere carrying out of a command and the other senses in performance of carrying out something for the benefit of others was common by eC16 ; for example the carrying out of an action, act, deed and the act of publicly performing a play, ceremony, piece of music as in : « Besides her walking and other actuall performances, what... have you heard her say » Shakespeare.

Colloquially, to perform, by the eC20, was used to describe the behavior of one who fussed, or displayed extreme anger or bad temper, (an Australasian slang term, probably gained from music hall banter from London's East End).

In the lC18 the mechanical uses of perform and performance became current. And especially in the IC19 and eC20th the relationships to the working or function of mechanical contrivances, devices, automobiles and aircraft and boats measured under certain test conditions ; the final designation referring to the best performer or performance, as in *Mechanical Magazine* 1832 30th June 224/2 : « Extraordinary performances... on two occasions a load amounting to 100 tons was drawn by one engine... a distance of above 30 miles in an hour and a half. »

Thus derived from the mechanical uses, from the late 1960's high-performance became popular in the language of advertising.

Perform and performance gained additional meanings with respect to behavior ; the medical, psychological usages corresponding to the mechanical meanings in terms of measuring, comparing one item, organ, function to another. Its psychological usages are numerous, attending a wide range of experimental or quasi experimental situations in various fields from worker management (F. W. TAYLOR Show Management 1904) to flight engineering in the 1920's, business management and animal husbandry in the 1960's.

The association with linguistic theory occurs in the 1950's. Performative occurs in J.L. AUSTINS *How to do Things with Words* (1962). « What are we to call a sentence or an utterance of this type ? I propose to call it a performative sentence or a performative utterance or for short, a « performative » ».

In AUSTIN's work the performative was described as a member of a class of actions termed illocutionary acts. Utterances that effect actions by being either spoken or written are called a performatives. Performatory language is composed of such utterances. The range of declarative statements from the first person (present, future) indicative i.e. I ask you, I am telling you, I promise you, that... all are performative. In the work of CHOMSKY, LILES and others, the term performance was often used to distinguish between language rules and the actual use of language in everyday speech. Theories of transformation (hence the term « transformational grammar » were partially predicated upon these differences. The term performatory is closely linked to the performance distinctions which occur in language when it is spoken in a « active » manner. For instance, any declarative or imperative construction, spoken or written, is performatory.

From philosophical discourse, linguistic, specifically Anglo-American linguistic theory, performative and its derivatives found their way into psychological and psycho-analytic discourse, anthropology (symbolic), particularly the work of Victor TURNER *Drama, Fields and Metaphors : Symbolic Action in Human Society* (1974) and the interdisciplinary fields of communication research, for instance in the work of Erving GOFFMANN : *The Presentation of Self in Everyday Life* (1969) and *Interaction Ritual : Essays on Face to Face Behavior* (1972). The relationships between the use of performance, performative in these fields and those of actions theory and visual art are very strong, suggesting the appropriation from one discourse to another. However, other distinct meanings are suggested in the separate corpus of literature documenting recent performance history and theory/criticism in the separate fields of linguistic theory, theatre, anthropology and visual arts.

The use of the term performance within the discourse of visual arts is interesting. Performance was italicized in A. KAPROW's introduction to *Assemblage Environments and Happenings NY* 1966 to distinguish happenings from theatre and other performances. The word also appears in the definition of happening in the Websters Third International Dictionary in that year. In 1969 performance (art) began to be used in America to distinguish the theatre of visual art (one definition of performance) from the « true » work of theatre. Further, the term performance art was used by English speaking visual artists to describe work which was not theatre,

music nor dance. Performance art was contrasted early in 1970 to Body Art, a term probably coined in 1969/70 by the editors of the cultural magazine *Avalanche*. Performance had more currency as a art world buzz than « event », « piece », « thing », « auto » art and « action ». In the Northern America the word gained preference over others to describe live art produced at set times for an audience. (q.v. « non-matrixed theatre » (event) KIRBY), « Intermedia » (HIGGINS). The relationship of performance to theatre and language persisted. The work of TURNER V., and particularly SCHECHNER, R. and SCHUMAN, M., (eds.) Ritual Play and Performance N.Y. 1976, reveal the extent to which by the mid 1970's performance theory had became anthropological. Performance as text, as non-simulated (represented) acting in the world, as ritual, symbolic act, was often stressed. (q.v. act, action).

« Variously called action, event, performances, things, the works present physical activities, ordinary bodily functions and other usual and unusual manifestations of physicality. » SHARP 1970.

In *Rolling Stone* 24, June 37 *Performance Art* (defined as) « basically an extension of art into the theatre, often involving more or less set programs at specified times and places... »

The term performance (art) was used in several conflicting ways throughout the 1970's. 1976 *National Observer* 7 Feb 20/2. « Not quite the same as theatre of dance, though it combines elements of both, performance art grew out of avant-garde movements, particularly in painting and poetry, that swept Europe early this century ». Performance was described (GOLDBERG R., 1979, Live Art and the Avant-avant-garde in Performance Live Art 1909 to the Present, London 1979.

Performance was related to shamanism which provided a western correlative to a range of « primitive » behaviors, myths, rituals and mysteries. Performance was discussed in mid-decade symposia as « the unifying mode of our time » BENAMOU M. in *Performance in Post-Modern Culture* (eds. Benamou and Caramello C.) Wisconsin, 1977. The words refusal to be adequately defined resulted in overuse and redundancy.

Performance continued to have currency in many European countries throughout the 1970's, which signaled to some, an Americanophilia, particularly in those countries where indigenous substitutes for performance were available. This was not the case in French speaking countries where Performance already had currency and in view of its derivation perhaps, greater validity.

However, debates in Germany suggested the rejection of the term in favor of Handlung and Aktion(en). Handlung meaning action, deed, transaction, performance in translation relates performance to the English word function. The emphasis on transaction is also available in the term performance boned a bond issued by a bank or other financial institution, guaranteeing the fulfillment of a perticular contract. The German words *Handlungweise* (mode of procedure) and *dramatische handlung* (plot of a play) correspond to some of the meanings associated with the term performance in English.

The term demonstration art, action/aktionist and interventionism began to be distinguished in the mid seventies as particular kinds of political art performances. The term art performance or performance (art) seemed too ambiguous for some performance theorist/practitioner. To a few artists performance was beginning to have too much currency within popular culture. Lauder's cosmetic company used the term in advertising promotions i.e. « The performance face pack » and « the night performer » for their « Performance Collection ». Artists responded to the commodification of performance in the pages of *Life* Magazine and other popular media institutions by politicising performance and theorising a performance as resistance.

Bruce BARBER.

[Performance] was coined in 1982 by BARBER B., in Essays in [Performance] and Cultural Politicisation. *Open Letter* Summer/fall 1983. Fifth series No's 5 & 6, Toronto, 1983. « ... in these sense, performance, far from being regarded merely as a separate genre within the history of art, would once again confirm those meanings common to its original use — function, utility and instrumentality. Nominally, (performance) describes the engaged and committed task of acting on culture, as distinct from an enactment in culture. »

see aesthetic, art, creative, image, theory, representative

---

[1] lC15 signifie *late 15th century*, c'est-à-dire « fin du XVe siècle » ; eC16 signifie *early 16th century*, soit « début du XVIe siècle ».

[2] oF signifie *old french* ; eF signifie *early french*.