

Inter
Art actuel



Charlemagne Palestine

Pour une économie artistique de la carence

Richard Martel and Jean-Claude Saint-Hilaire

Number 37, Fall 1987

Kassel : Documenta 8

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/46986ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Martel, R. & Saint-Hilaire, J.-C. (1987). Charlemagne Palestine : pour une économie artistique de la carence. *Inter*, (37), 26–28.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 1987

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/>

se tisse, caractérisé non pas par d'habituelles ressemblances formelles mais bien par des rapprochements structurels, méthodologiques et idéologiques face à l'art lui-même.

Cette dimension primordiale comprise, revenons un peu en arrière. L'intention d'Elisabeth Jappe en organisant *la Fête permanente* à la *documenta 8* est de redonner à la performance le cadre physique qui l'a vu naître et de tenter d'y redécouvrir l'énergie primaire qui s'en dégage : pensons au classique *Cabaret Voltaire* de Zürich, au moins connu New York ou au retour actuel que fait la performance dans certains lieux alternatifs commerciaux. Un parallèle intéressant peut ici se faire avec un des volets « novateurs » de l'exposition. En effet, l'architecture et le design veulent démontrer que l'art fait aussi partie de l'environnement social. *La Fête permanente* replace la performance dans ses origines sociales. Celle-ci, toutefois, fonctionne en terrain réel tandis que l'autre est coupée de la société car intégrée aux cimaises.

Les activités au New York de Kassel marquent un gros point: la performance et ses périphéries se soudent, souvent avec beaucoup de flammèches, aux festivités primaires se développant autour de la bouffe, l'alcool, la musique, la danse et la drague. Les participants à *la Fête permanente* se retrouvent face à un public hybride, un monstre à deux têtes : celle qui ne connaît rien à l'art actuel et qui s'en balance volontier (les habitués du New York, la jeune faune nocturne de Kassel amoureuse du disco d'un côté et du vieux jazz de l'autre) et celle des initiés, des amateurs critiques de la performance (les visiteurs de la *documenta 8*). Ces deux publics s'affrontent mais se respectent mutuellement: leurs intentions ne sont pas les mêmes. Les artistes performeurs se sentent jugés d'un côté, de l'autre rejetés ou tolérés, comme des parasites qui n'ont de survie que par la patience du corps envahi. La tâche est de séduire l'un et convaincre l'autre ou, si l'on

aime mieux, convaincre l'un et séduire l'autre. Ici prend forme l'enjeu premier de l'activité artistique : articuler un langage direct entre l'artiste et un public mixte qui, par la location physique, se sort des chapelles et des cimetières usuels voués à l'art et aux connaisseurs en la matière. Les pièges sont nombreux dans une telle dualité

(Suite à la page 28)

CHARLEMAGNE PALESTINE

Extraits d'une entrevue réalisée par Richard Martel et Jean-Claude Saint-Hilaire avec Charlemagne Palestine au Bar le New York, Kassel, le 16 juin 1987. Traduit de l'anglais par Michel Saint-Onge.

Je ne fais plus de performances, je suis sculpteur. J'ai fabriqué un ourson-dieu de cinq mètres, le plus gros jamais fait. C'est une sculpture et pourtant ils l'ont décidé de la présenter dans la section performance. [...] Il a été réalisé à partir d'un concept majeur comme toute sculpture. Il découle des images que j'ai utilisées depuis vingt ans. Il pèse près de 2500 livres, il a nécessité le travail de 10 personnes pendant un mois et a coûté environ 75 000\$.

On a refusé de l'intégrer au programme, on n'a pas permis qu'il occupe un site près de la *documenta*. Toutes les circonstances démontrent que je fais partie d'une minorité, ça ressemble à l'apartheid; je suis un artiste noir et on me campe près des toilettes. Il est inconcevable pour eux que je puisse produire une sculpture valable. Je suis un artiste mineur parce que j'ai été performeur, c'est du racisme!

Il y a toujours cette récidive de la définition, personne ne parle de la démarche. Les gens riches sont les décideurs, la peinture rapporte des millions et la performance si peu. Il m'apparaît impossible d'échapper à cette trappe. J'ai tenté de le faire des centaines de fois et il n'y a pas d'issue. Il faudrait une trêve qui nous permette de réfléchir à ce problème, cette entrevue en est une en quelque sorte. Seulement quelques personnes ont pu y

échapper, Joseph Beuys en était. Malheureusement, il n'a jamais songé que l'on pourrait accorder la même liberté à d'autres artistes, ça ne l'a jamais intéressé, au demeurant. Il a bénéficié d'un statut extraordinaire, il pouvait en faire ce qu'il voulait et il n'a jamais tenté d'étendre ce statut particulier, il est mort en le gardant dans sa poche. Voilà une chose qui me rend hostile à la dynastie de Beuys. Après sa mort, on est revenu au même point: performeurs d'un côté, sculpteurs de l'autre.

[...] Lorsque je suis devenu artiste au milieu des années '60, l'accueil n'était pas si rigide sur ce que nous voulions faire. On pouvait faire de la musique, écrire, peindre ou travailler le bois, ce n'était pas un problème. Actuellement, on nous force à être un spécialiste : écrivain, musicien, peintre, sculpteur ou danseur. Ainsi, si vous avez le malheur de commencer à utiliser un médium, vous devez l'utiliser durant toute votre vie, et voilà l'uniforme militaire que vous devez porter.

[...] Je ne vois pas d'incohérence dans ma démarche, je travaille depuis vingt ans et mon travail m'a mené à l'utilisation d'un animal, puis à l'animal lui-même et aux sons de cet animal, ensuite j'en suis arrivé à dessiner comme un animal et à sauter comme lui. Maintenant, j'en suis à cet énorme animal, l'ourson-dieu. C'est toujours la même chose qui se

Pour une économie artistique de la carence



CHARLEMAGNE PALESTINE « God Bear » Photo: Richard Martel

produit, quoique l'on me dise; c'est le véhicule qui change. [...] J'ai voulu bénir l'ourson, je joue le jeu. Eux jouent le jeu des catégories et moi je joue un autre jeu. Je suis obligé de traiter ainsi puisque les catégories sont devenues trop fortes. On ne me permet d'être moi-même qu'à certaines conditions; si je prends place dans une catégorie, je pourrai produire. Je suis esclave des catégories et non l'inverse. Il y a vingt ans, on pouvait expérimenter librement.

[...] Les multimedias ne sont admis que dans les universités. Ils sont en dehors du marché de l'art parce qu'ils n'ont pas trouvé la façon de les intégrer, de les rendre

rentables. Le multimedia demeure bâtard face au monde de l'art parce qu'il est difficilement marchandable. À l'occasion ça peut passer à la télévision communautaire ou faire partie d'une installation dans un musée, lorsqu'il y a une subvention. Mais généralement le multimedia ne se suffit pas à lui-même. Parce que si seul le marché de l'art officiel existe, ça implique qu'il n'y a pas de création hors de ce secteur. La performance et ce genre d'activité seraient alors une garantie pour aller de l'avant et qu'ainsi les performeurs, sans être des esclaves, seraient des clowns pour les autres artistes qui, eux, peuvent placer leur production dans le système de l'art.

Il existe d'ailleurs deux expressions à ce sujet, « the front room galleries » et « the back galleries »; « front room galleries » signifie qu'elles vendent ce qu'elles exposent. Il y a également d'autres galeries, les « back room galleries »; celles-ci présentent des productions pour attirer les gens et ensuite elles les font passer à l'arrière (back room) afin de vendre des œuvres qui n'ont aucun rapport avec le contenu de l'exposition, c'est ainsi que ces galeries arrivent à vivre. Un grand nombre adopte cette politique afin de pouvoir présenter du multimedia et de la performance

[...] Chacun sait que la performance a toujours existé

en tant qu'aspect non-officiel de la documenta. Cette année, ils ont décidé de la rendre officielle, mais ils disposaient de très peu d'argent. Alors, ils ont opté pour quelque chose de petit qui est tout de même relié au programme officiel, mais qui est considéré comme minoritaire et traité de la sorte financièrement. Cependant, trop de gens ont été sélectionnés pour venir faire des performances et trop peu de moyens ont été mis à leur disposition. Nous sommes constamment en face du même problème, la performance est ghettoisée dans l'art, elle n'est pas perçue comme une pratique artistique sérieuse, contrairement à la sculpture

ou à la peinture.

[...] Les performeurs sont les cireurs de chaussures du monde de l'art et tant que leurs chaussures brillent, ils peuvent rester cireurs. Nous avons pu le constater lorsqu'ils ont sorti le catalogue de la documenta, le nom de tous les artistes apparaissait en caractères gras noirs, du moins ceux que l'on considérait comme tels. Les autres, les participants en multimedia, en vidéo ou en performance étaient inscrits en caractères plus fins et en bleu comme pour signifier qu'ils n'étaient pas des artistes. J'ai eu un échange tendu avec Elisabeth Jappe² lorsque j'ai soulevé ce problème. Elle en a parlé à Schneckenburger³ qui a essayé de me faire croire qu'il s'agissait d'une erreur typographique. Aujourd'hui nous savons bien qu'ils voulaient présenter les choses exactement de cette manière.

[...] Elisabeth Jappe en accepte trop peu pour ensuite essayer d'en faire beaucoup. C'est pourquoi chacun de nous se retrouve avec presque rien. Si elle avait choisi de ne produire qu'une dizaine d'entre nous, ceux-ci auraient beaucoup reçu. Mais elle y va pour cinquante participants qui n'ont pas le support nécessaire. Pourquoi logez-vous ici, au-dessus d'un restaurant alors que nous sommes sensés être à l'événement artistique le plus important d'Europe? Pourquoi ne vous ont-ils pas alloué l'argent nécessaire à vos dépenses?

[...] J'ai senti que les années 70 étaient l'âge d'or de la performance. C'était une forme respectée, très bien présentée et subventionnée convenablement. On y retrouvait une certaine magie, on pouvait expérimenter des choses. Il était possible de bien gagner sa vie ainsi. C'était un métier admirable et par le fait même une forme d'art admirable. La performance était alors presque aussi bien cotée que la sculpture ou la peinture. L'art conceptuel, qui lui aussi n'était pas très marchandable, pouvait être vu comme essentiel sur la seule base de sa profondeur et pas nécessairement sur son

potentiel commercial. Puis à la fin des années 70, avec le nouvel essor de la peinture post-schnebellienne où l'on pouvait faire des millions de dollars, il m'est apparu que le monde de la performance touchait à sa fin. J'ai d'ailleurs commencé à le ressentir lorsque j'ai constaté que les lieux où l'on m'invitait auparavant en me donnant carte blanche se faisaient de plus en plus rares. De même, les honoraires que je recevais alors étaient égaux ou inférieurs à ceux que l'on m'accordait cinq ou dix ans plus tôt.

On pouvait voir qu'une désintégration prenait place, quelques uns des meilleurs ou des plus populaires performeurs changeaient de milieu. Laurie Anderson et Philip Glass sont alors passés sur le réseau commercial, Steeve Reich est allé vers la musique classique. Ils ont débouché sur des mondes restreints au plan de la liberté d'expression, tels la musique commerciale ou classique et le théâtre. On sait que ces milieux sont liés à leur historicité. Ils ont tous senti que les choses allaient changer et qu'il n'y aurait plus cette place privilégiée pour la performance. Pour ma part, j'ai vu que je ne pouvais passer à un autre niveau à cause du type de travail que je faisais, je ne concevais pas ce revirement. Il faut dire que j'ai été gâté, j'ai beaucoup travaillé, j'ai été respecté et bien payé, mais j'ai été de plus en plus touché, de plus en plus humilié. Mon corps commença alors à se rebeller, il ne voulait plus travailler, se lever le matin, faire les choses élémentaires, quoi! Mon corps était en grève. Ce furent des temps difficiles. J'ai alors commencé à regarder ailleurs, l'humiliation était trop grande. Dans le but de me protéger, j'ai cessé de faire de la performance.

1. C. Palestine parle ici des organisateurs de la documenta.

2. Elisabeth Jappe, directrice de la section performance à la documenta 8. Voir dans ce numéro l'entrevue réalisée par R. Martel et J.-C. St-Hilaire.

3. Schneckenburger, directeur général de la documenta 8.

perceptive: démagogie, vulgarisation, hermétisme, tiédeur, facilité, je-m'en-foutisme et agression. Les armes ultimes demeurent l'intégrité et l'honnêteté. Chacun des groupes à se produire doit choisir sa stratégie et la mettre en pratique et c'est là, dans le fond, que *la Fête permanente* est enrichissante, d'un côté comme de l'autre, car elle permet l'émergence de la cohésion structurelle, méthodologique, idéologique et formelle dont il était question plus haut.

De toute la *documenta 8*, *la Fête permanente* est l'entreprise la plus risquée. Les autres mettent sur les plateaux de la balance une orientation et les choix des conservateurs face à la critique et aux goûts des amateurs; au *New York*, en plus, s'introduit un troisième plateau: la cohabitation irréversible de pratiques de l'art actuel avec un public non-initié et antagoniste parce qu'il sent son espace de survie libidinale violé (heureusement, la plupart du temps ce public est curieux). C'est ce risque, le seul d'importance au point de vue des pratiques artistiques, qui donne à *la Fête permanente* un ton réellement novateur car il replace physiquement, hors des espaces culturels, institutionnels et artificiels l'art en plein coeur de la société. Les performeurs ont pris leur pied. Le public les a suivis dans leurs aventures délirantes.

Dois-je mentionner, en terminant, que l'intérêt suscité par cette activité quant à la présence suivie et assidue d'un public souvent trop dense n'a pratiquement jamais transpiré dans la critique internationale et n'a encore moins été pressentie par les divers intervenants qui ont façonné la *documenta 8*, exception faite de la conservatrice du volet performance? On dirait que l'art de la performance est véritablement retourné dans ses lieux d'origine et qu'il doit, à nouveau, conquérir sa place parmi le monde des images inanimées. Le serpent qui mord sa queue réapparaît et, en attendant, les performeurs tirent la langue, gaiement.

1. Ce titre rend hommage au travail de George Brecht et Robert Filliou au milieu des années 60 à Villefranche-sur-mer, France, lors du projet *La Cédille qui sourit*.