Document généré le 6 août 2025 23:17

Inter
Art actuel

La fête permanente

Jean-Claude Saint-Hilaire

Numéro 37, automne 1987

Kassel : Documenta 8

URI : https://id.erudit.org/iderudit/46984ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)
1923-2764 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Saint-Hilaire, J.-C. (1987). La fête permanente. *Inter*, (37), 22–28.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 1987

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

DOCUMENTA 8

La fête permanente

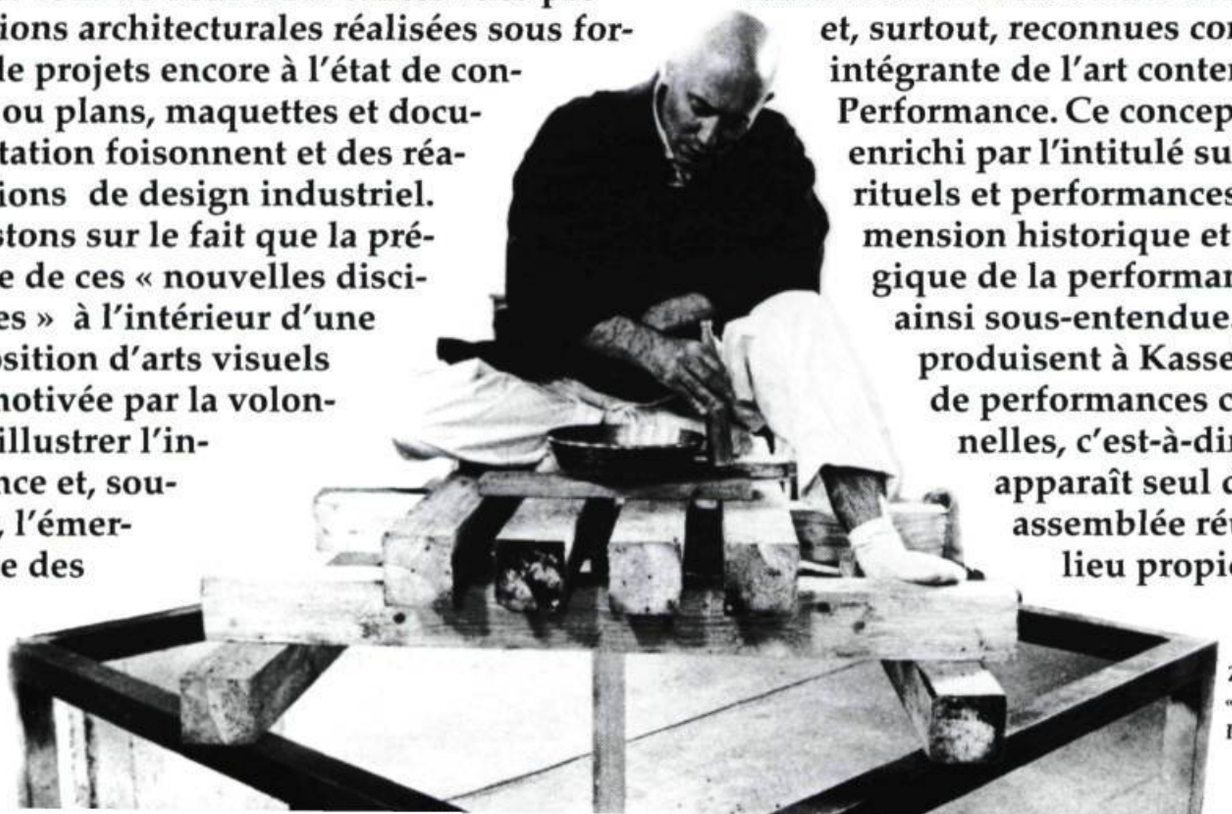
Jean-Claude St-Hilaire.

Il n'est guère plus possible d'envisager une manifestation artistique internationale sans un volet qui fasse place à la perfomance. La *documenta* de Kassel l'a compris depuis longtemps. La *documenta 8* tente d'articuler une mosaïque novatrice des différents volets qui peuvent s'inscrire dans un tel événement. Notons-les.

Exposition: 120 artistes, architectes et designers sont représentés. Bien entendu, les disciplines traditionnelles comme la peinture, la sculpture et la photographie brillent. Les « nouveaux » moyens d'expression comme l'installation et l'installation vidéo prennent toutefois une très large part des oeuvres primées. Plusieurs des projets tridimensionnels se présentent à l'extérieur, dans les parcs ou directement campés dans l'urbanisme à l'architecture fonctionnaliste de Kassel visant ainsi l'intégration urbaine des œuvres d'art. Dans ce premier volet se greffent ce qui fut annoncé comme deux nouveautés : des productions architecturales réalisées sous forme de projets encore à l'état de concept ou plans, maquettes et documentation foisonnent et des réalisations de design industriel. Insistons sur le fait que la présence de ces « nouvelles disciplines » à l'intérieur d'une exposition d'arts visuels est motivée par la volonté d'illustrer l'influence et, souvent, l'émergence des arts visuels à l'extérieur des lieux d'exposition traditionnels, au cœur de la société même.

Vidéo et son. Pour la première fois, à la *documenta*, une vidéothèque a été constituée, vaste échantillonnage des productions des vidéastes importants qui se sont imposés depuis une dizaine d'années. Remarquons ici la différence entre l'installation vidéo et la « simple » bande vidéo, la première comprise dans le premier volet et ayant ainsi plus d'importance de par son caractère sculptural ennoblissant. Également en primeur à la *documenta*, une audiothèque a pignon sur cour arrière du Musée Frédéricianum. Une douzaine de fauteuils sarcophages en plastique moulé permettent l'écoute d'une programmation sonore diversifiée. Il était temps que les inscriptions sonores liées à des pratiques voisines de la performance, telles la poésie sonore, « l'audio art » et l'expérimentation audio tous azimuts soient enfin entendues et, surtout, reconnues comme partie intégrante de l'art contemporain.

Performance. Ce concept général a été enrichi par l'intitulé suivant: actions, rituels et performances. Toute la dimension historique et anthropologique de la performance s'y trouve ainsi sous-entendue. 90 artistes se produisent à Kassel. Une section de performances conventionnelles, c'est-à-dire où l'artiste apparaît seul devant une assemblée réunie dans un lieu propice, le plus



ZYGMUNT PIOTROWSKI, « Das Brakteaten Stück ». Photo: P.A.I. Jappe.

souvent dans une salle de spectacle, permet de présenter les gros canons internationaux de la performance. Une deuxième section, plus inventive, accueille « l'expanded performance », vocable nouveau ouvrant les portes à des hybrides issus du happening et de la performance. Cette section réaffirme la transgression première du happening en proposant un rapport interactif entre le/les artistes et le public et tient compte des méthodologies bien maîtrisées maintenant dans les champs de la performance et de l'installation. C'est à l'intérieur de cette section que prend place *la Fête permanente* [1], innovation majeure dans un tel type d'événement d'art international. Cette sous-section du programme de performances se développe entre les paramètres suivants : des groupes d'artistes programment toutes les activités culturelles et artistiques dans un lieu public et commercial (un restaurant-bar attenant à une discothèque, en l'occurence le *New York)* et ce, pendant quatre jours d'affilée, soit du jeudi au dimanche. Ces groupes d'artistes représentent pour la plupart divers collectifs auto-gérés d'artistes multi-disciplinaires, musique, théorie, imprimé, vidéo, performance y compris. Cette idée d'Elisabeth Jappe permet, entre autres, de « consacrer » le travail de groupes nouveaux d'artistes, loin des différents « ismes », travail dissident de par sa nature même. Ces collectifs auto-gérés d'individus prônent des pratiques éclatées et multi- directionnelles, orientées toutefois vers une association entre la pratique individuelle et/ou collective et la promotion culturelle d'autres groupes et/ou individus partageant des voies théoriques et expressives semblables. À partir du moment où l'on entrevoit l'expression multi-média comme une interaction entre plusieurs modes d'expression et un mélange des différentes catégories des champs artistiques, les résultats obtenus par le travail de ces collectifs deviennent littéralement exponentiels et touchent tous les fronts à la fois. Un nouveau réseau

(Suite à la page 26)

ELISABETH JAPPE

Entrevue réalisée par Richard Martel et Jean-Claude Saint-Hilaire au bistro le New York, le 17 juin '87 avec Elisabeth Jappe qui a coordonné la section « performance » de la documenta 8.

RM: Cette année, le programme de performances était beaucoup plus élaboré que par les années passées. Quelles en sont les raisons?
Jappe: Ça dépendait du directeur de la documenta, Schneckenburger, qui a voulu faire une documenta ouverte à tous les courants et qui considère la performance comme importante dans l'art actuel. De plus, la documenta 8 avait pour thème « le contexte social et historique », alors elle devait aller vers l'extérieur.
RM: Comme les préoccupations multiples dans le rapport de l'art à toutes les activités humaines?
Jappe: Exactement!
RM: C'était la problématique?
Jappe: Oui, le focus était plus grand qu'à la dernière documenta, les problèmes esthétiques n'étaient pas la seule préoccupation.
JCSH: On retrouvait à l'intérieur du volet performance la Fête permanente, pouvez-vous nous en parler?
Jappe: J'ai remarqué depuis quelques années que les artistes mêlent leur vie quotidienne à leurs pratiques artistiques ; alors j'ai pensé les mettre dans ce cadre qu'est la Fête permanente afin qu'ils puissent travailler de la même façon, tel qu'ils le désirent.
RM: Et les autres volets, pourquoi cette idée de tout placer dans des catégories, pour des raisons pratiques?
Jappe: Oui, d'abord j'ai regroupé les performances pendant les week-ends parce que le public vient de l'extérieur et ça lui donne ainsi la possibilité de voir plusieurs performances en peu de temps.

J'ai évidemment fait attention à la simultanéité des événements, les programmant en même temps mais à plusieurs reprises.
RM: Quel est l'apport monétaire au volet performance?
Jappe: Le budget total de la documenta s'élève à 230 000 $ can., auxquels viennent s'ajouter des soutiens techniques et matériels. Beaucoup d'artistes ont aussi été subventionnés par leur propre gouvernement.
RM: Est-ce que le choix des artistes a été motivé par les catégories ou inversement?
Jappe: C'était mon idée. J'y suis allée de l'intérêt du public qui est souvent très spécialisé : certains aiment les performances sonores, d'autres l'expression du corps, etc.
RM: Je n'ai pas remarqué de danse!
Jappe: La danse se retrouvait dans la section corps-langage, c'est-à-dire le mouvement comme langage.
RM: Et pour la poésie sono re?
Jappe: J'y ai pensé, mais ça posait plusieurs problèmes. Les bons artistes en poésie sonore sont très connus, ils ont déjà pas mal montré leur matériel, alors que la relève se fait assez rare. Ça aurait donné un week-end de gens connus alors que j'avais la volonté de mélanger les maîtres avec les jeunes artistes. Et comme je devais me limiter à cinquante projets, j'ai mis de côté la poésie sonore.
RM: Ainsi, cinquante projets de performances étaient au programme?
Jappe: Dont quinze constituaient la Fête permanente et trente-cinq le programme en soi.
RM: Et tout ça s'articulait par blocs, mais dans quels lieux?
Jappe: Partout! Des théâtres, des espaces neutres, des environnements de tous les jours, des églises, selon le choix des artistes.
RM: Comment s'est faite la sélection des artistes?
JCSH: Sur invitation?
Jappe: Oui, j'ai composé moi-même le programme. Je fais ce travail depuis une dizaine d'années et je connais beaucoup d'artistes. J'ai beau-

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[1] 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 trève 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 : écriviste, musiquiste, boïste, vertiste ou bleuiste. Ainsi, si vous avez le malheur de commencer à utiliser un medium, 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

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 Élisabeth Jappe[2] lorsque j'ai soulevé ce problème. Elle en a parlé à Schneckenburger[3] 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 presqu'aussi bien cotée que la scuplture 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*.