

## A DÉFAUT D'UN GROUPE...

Esquisse sociologique – Marc Jacquemain

Neuf artistes dont un collectif. Tous impliqués dans la même biennale, partageant certaines expériences, vivant des relations d'échange ou d'amitié, ponctuelles ou plus durables, et pourtant, au bout du compte, incapables de se définir collectivement. Fallait-il un groupe ? Ils en doutent. Mais au moins, quelque chose qui vienne « clore » cette expérience, « l'enclure », peut-être dans une sorte de totalisation provisoire. Une « dixième exposition », en somme, qui éclairerait les neuf autres. Mais une « exposition » d'un genre particulier : puisqu'il s'agit du discours d'un tiers, éclairé mais profane, informé par les discours mêmes des artistes mais refusant de simplement les reproduire. Une « exposition » qui informerait à son tour les neuf artistes de départ et jetterait un regard neuf sur ce groupe qui n'a pas été.

*A défaut d'un groupe* qui se serait perçu et conçu comme tel, proposer un regard sur le groupe qui aurait pu être. C'est l'invitation qui m'a été lancée.

« Un regard » : le mot n'est sans doute pas juste, puisque ma matière première est la parole. J'aurais d'ailleurs été bien incapable de faire autrement, je ne suis pas critique d'art et si j'ai pris connaissance – a minima – des travaux des uns et des autres, je serais bien incapable, sans doute, d'en parler.

Il s'agissait donc de faire parler les artistes eux-mêmes, de les amener à évoquer leur projet, le monde dans lequel ils vivent. Pari difficile car je suis tout sauf un réceptacle neutre. Il a fallu une période d'apprivoisement mutuel, au cours de laquelle, d'ailleurs, un des artistes a préféré décliner. Mais pari abouti quand même, ce texte en est le reflet.

Que peut donc apporter cette ultime « exposition » ? Je me le suis longtemps demandé, y compris après avoir décidé de tenter l'expérience. C'est en relisant les transcriptions des bandes enregistrées que la piste est apparue. Je savais qu'il y avait dans l'entretien avec Jean-Pierre Husquinet une phrase qui m'avait frappé et qui pouvait servir de modèle à ce que j'étais en train de faire. Il s'agit de cette citation du réalisateur Robert Kramer : « *J'ai été amené à croire qu'il était moins intéressant de raconter quelque chose à quelqu'un que de créer un espace où l'expérience puisse se partager* ».

Révélation ! A défaut d'une bonne connaissance de l'espace, la métaphore, elle, m'est familière. N'est-ce pas une forme « d'espace » commun qui a manqué au groupe (virtuel) qu'est *Par défaut* ? Un espace de partage des démarches artistiques, des conceptions de la vie et du monde. Certes, ces échanges ont eu lieu, tous en parlent. Mais chacun en parle comme d'échanges personnels, plus ou moins intimes, épisodiques. Il s'est donc bien construit des espaces mais locaux, fragmentaires, asymétriques. Des espaces en « réseau », comme on dirait aujourd'hui. Rien n'est plus frustrant, parfois que ce type de structure : chacun n'a accès aux autres qu'à travers des chemins particuliers et il n'y a pas de contact de tous avec tous. Il reste peut-être à construire la « somme » de ces espaces, la mise en abîme de tous les regards croisés, afin qu'ils ne soient plus seulement des expériences à deux, à trois, mais des expériences communes.

Au fond, il fallait peut-être faire l'exercice d'exprimer pour tous, donc, publiquement, ce qui s'était exprimé dans les liens particuliers, multiples et non connectés qui s'étaient noués au fil du temps entre certains des artistes. C'est cette idée qui sert de fil conducteur au texte : tenter

de construire un **espace**, commun et « isomorphe », où les visions de chacun et de chacune pourraient toutes êtres situées au regard de tous.

Bien sûr, cette construction est arbitraire : c'est la mienne. Elle se ressent donc de mes conceptions et de mes choix. C'était à la fois souhaité et inévitable. Souhaité parce que les artistes impliqués voulaient que ce texte constitue une contribution à part entière et non simplement la restitution neutre de ce qu'ils avaient à dire. Inévitable parce que ce type d'échange n'induit pas la neutralité, il n'autorise pas le regard presque « entomologique » que le sociologue peut parfois porter sur son objet.

La première conséquence est que ce texte sera forcément inéquitable : il m'était impossible de rendre compte de tout ce qui m'a été dit et mes choix ne pourront satisfaire tout le monde. Il ne pouvait être question ici de **dire** la « vérité personnelle » de chaque artiste (comment le pourrais-je ?) mais de tenter de dégager des thématiques communément représentables. Il est donc probable que personne ne se reconnaîtra vraiment dans ce qui est dit de lui. J'ai sans doute, plus ou moins consciemment, choisi parfois les réflexions qui cadraient le mieux avec mes propres attentes, et parfois, au contraire, accordé trop de poids à une phrase surprenante ou particulièrement expressive. Cette subjectivité, y compris, dans ses injustices, je l'assume, puisque c'est ce qui m'était demandé. Mais je l'assume jusqu'à un certain point seulement : les choix des thèmes et les interprétations sont miennes, mais la matière première est bien le discours des artistes. Ils ont d'ailleurs longuement la parole, et le lecteur a ainsi la possibilité de poser son propre regard, de s'écarter, s'il le souhaite, de la lecture proposée.

La deuxième conséquence est que la réflexion est ici descriptive et non explicative. Tenter de construire un « espace commun », c'est bien s'inscrire dans une recherche de sens et non dans une logique causale. Il ne m'appartient pas, même en prenant toutes les précautions possibles de « dire pourquoi » il ne s'est pas vraiment construit un projet collectif, seulement de proposer cet « espace thématique » susceptible, peut-être, de rendre compte des similitudes et des différences. Aucune de celle-ci ne permet « d'expliquer » *Par défaut*, qui reste tributaire des contingences irréductibles de son histoire.

Il n'y a donc aucune chance que ce texte supplée au groupe. Il faudrait pour cela que chacun se reconnaisse dans ce que j'ai perçu non seulement de lui, mais des autres. Il serait très étonnant que cela se produise, et même, à vrai dire, un peu inquiétant. Et puis, un espace commun est encore tout autre chose qu'une volonté commune : c'est peut-être tout simplement un lieu de confrontation, un lieu, non pas où l'on décide de « faire groupe », mais un lieu à partir duquel, à tout le moins, on sait se mettre d'accord sur ce qui fait désaccord. *A défaut de groupe*, ce texte peut être un moment de totalisation, partial et partiel, des similitudes et des différences, des consensus et des incompréhensions. Un moment de médiation, aussi, où ce que chacun m'a dit devient dit pour tous les autres et pour le lecteur. Moment dont chacun peut ensuite décider s'il peut (et s'il veut) en faire quelque chose. Il y a donc, on peut l'espérer une valeur ajoutée, un travail supplémentaire, une « autre exposition ».

## **Matière**

Le sociologue a son « corpus » : ensemble de phrases recueillies en entretiens, collection de textes produits par les acteurs, observations consignées dans des carnets, ou, de plus en plus souvent, séries statistiques, qu'elles soient issues de recensements ou de questionnaires. C'est la « matière » de son travail, ce dont il va tenter d'extraire un sens, précisément ce que je m'essaye à faire en ce moment.

De son côté, l'artiste peut avoir aussi – pas nécessairement – son « matériau » privilégié, celui avec lequel il développe une relation particulière, presque intime. Cette question ne faisait pas partie de celles que je me posais au départ. Pourtant, le matériau et la technique constituent à la fois des possibilités et des contraintes particulières, ces contraintes et ces possibilités, dès lors qu'elles sont posées, colorent forcément toute la pratique des artistes et j'aurais donc dû m'attendre à ce que ces questions surgissent immédiatement dans nos discussions. Mais, ce n'était pas cela que je cherchais, et donc cette première évidence a aussi été ma première surprise.

Tout le monde n'est pas égal face à la matière. Certains travaillent un matériau précis, et en adoptent la culture, en quelque sorte : la façon dont ils évoquent leur travail en est constamment imprégnée. Pour d'autres, au contraire, j'étais bien en peine au sortir de la discussion de « visualiser » ce qu'ils faisaient, soit parce que nous n'en avons parlé que très abstraitement, soit parce que la diversité des supports tendait en quelque sorte à « neutraliser » l'influence de la matière et de la technique au profit des aspects plus conceptuels du projet.

Je ne sais pas si cette différence d'approche est essentielle, en fin de compte, mais elle est frappante.

Anne-Marie Klénes est intarissable sur la pierre, qui est son matériau de prédilection. Elle m'en parle comme d'une partenaire constamment présente, avec qui elle dialogue. Etre à l'écoute de la nature, pour elle, c'est être à l'écoute du monde, lorsque j'évoque l'idée de « communion », qui pour moi fait référence plutôt aux autres, à l'univers social, elle comprend tout de suite « communion avec le matériau » : « *la pierre, je vais l'observer assez longuement, je vais tirer parti de ses formes naturelles, c'est elle qui va me guider dans mon intervention.* ». Dans les pas du mot communion, vient très vite celui de « dépouillement » : « *intervenir le moins possible sur une pierre, par exemple, pour la laisser parler d'elle-même* ». Le travail commence avec le regard sur la pierre : l'extraire de sa gangue, la considérer comme une pierre individualisée, distincte des autres, c'est déjà faire œuvre d'art. Dans cette relation-là, le temps est primordial, il faut pouvoir observer longuement la pierre que l'on va travailler, méditer, et la laisser de côté parfois pour des mois ou des années. Jusqu'à ce que, au bout d'un temps vienne *la rencontre* et de ce moment particulier de connexion naîtra le projet de l'œuvre.

La rencontre est intime, sans doute, même si le mot n'est pas utilisé : c'est qu'à ce moment de relation particulière entre l'artiste et son matériau, le regard des autres n'est pas encore pertinent. Le sculpteur est seul a priori : « *Quand on travaille dans notre atelier, on est seul face à nous-mêmes. Face à la matière, le regard des autres ne vient qu'après* ». Mais, au fond chacun ne porte-t-il pas d'emblée en lui le regard des autres ? L'artiste échapperait-il à cet aspect de la condition humaine ? « *Sans doute pas* » répond Anne-Marie Klénes, « *Mais, à ce premier stade, on est tellement pris par ce que l'on fait, et tellement en communion avec la matière que l'opinion des autres n'intervient qu'après : lorsque l'œuvre est considérée à mes*

*yeux comme pouvant être livrée à leur regard. Instant important car ce regard peut être stimulant si la critique est constructive. C'est à ce moment que l'on peut rencontrer les autres et éventuellement entrer en résonance avec eux. »*

Mon premier entretien est donc déjà un premier recadrage, habitué, comme sociologue à tout lire dans l'interaction, et surtout dans le regard mutuel et réciproque des gens, j'avais préparé des discussions « sans objet », au sens propre, je n'avais pas prévu que l'on parle du rapport aux choses, seulement du rapport aux autres. Rompu aux pirouettes, du « je » et du « tu », du « nous » et du « eux », je suis renvoyé d'emblée à cette évidence, parfois oubliée chez le sociologue, du monde matériel qui nous façonne.

Si l'entretien avec Anne-Marie Klénes réintroduit tout de suite la matière, il me met aussi sur la voie d'une première dimension qui peut différencier les artistes : le matériau sur lequel ils travaillent, mais aussi les techniques qu'ils utilisent rendent l'idée de « groupe » plus ou moins évidente. Tout simplement parce que technique et matière imposent d'elles-mêmes des logiques plutôt individuelles ou plutôt collectives.

Thomas Chable, par exemple, exprime très simplement l'évidence : *« Les gens qui font du théâtre ou du cinéma fonctionnent en groupe. Un peintre fonctionne seul. Un photographe aussi. Bien sûr, une fois que la photo est faite, il peut s'insérer dans un groupe. Mais l'atelier est un atelier de personne isolée, tout comme l'est celui d'un peintre »*.

Pourtant, Thomas Chable a, lui, un rapport nettement plus distancié avec son propre matériau ou plutôt sa propre technique : la photographie n'est pour lui que l'outil pour s'exprimer. C'est « tombé comme ça ». *« Cela aurait pu être la peinture, peu m'importe. C'est pour cela que cela m'ennuie quand je vois le « mois de la photo » ou le « musée de la photo » : dans ce contexte, les gens me semblent liés plus par une technique que pas par ce qu'ils ont à dire »*.

Thomas Chable fait donc une distinction nette entre le « médium » et le « message », et pour lui, c'est bien le second qui prime... mais cela ne l'empêche pas de reconnaître les contraintes spécifiques de la technique ou de la matière.

La photographie, en particulier, oblige à réfléchir sur les contraintes techniques, parce que c'est un domaine où, précisément, la présence de la technique n'est pas évidente à première vue pour le public. C'est ce qui amène Gilbert Fastenaekens à parler « d'art bâtard » en citant sa propre discipline : *« Tout le monde dans sa vie a déjà fait au moins une photo dont il est plus ou moins fier. Ce n'est pas le cas pour le piano ou la peinture, qui demande une volonté de départ plus grande. Chacun croit qu'il peut rentrer dans la photographie, puisque, d'une certaine manière, il en a déjà fait. Les gens croient qu'on leur parle du réel, et bien sûr, c'est faux : on s'appuie sur lui, mais ce n'est pas le réel (...) Un jour, on m'a commandé une mission photographique en Haute Provence où les enjeux étaient documentaires. Et là on voit tout de suite l'arbitraire des sens que chacun peut donner au mot réel. Avec un angle de champ étroit on peut faire une Haute Provence aussi pastorale qu'il y a un siècle. On agrandit un peu le champ et on voit que sur les deux collines, il y a des antennes de téléphonie mobile. On agrandit encore un peu et on découvre un nouveau zoning qui vient de s'installer... et c'est comme cela jusqu'au plan zénithal »*.

Thomas Chable ne dit pas autre chose, avec cette formule très parlante : *« une image photographique est surtout un mensonge »*.

Pour les photographes, la contrainte technique est donc aussi présente que pour la sculpture, mais traduit-elle bien le même cheminement ? Anne-Marie Klénes veut surtout faire savoir qu'à travers sa sculpture, le choix du matériau utilisé est très important, car c'est lui qui détermine le sens de l'intervention : montrer comment le réel contribue à « guider » la main de l'artiste. Thomas Chable et Gilbert Fastenaekens doivent plutôt, j'ai l'impression, conquérir la reconnaissance de leur art *contre* le réel. Là où le profane voit une reproduction, ils doivent revendiquer la création et donc l'artificialité. Ils doivent montrer qu'il n'y a pas reproduction mais production tout court. Le thème de l'image mensongère est forcément très présent dans la discussion.

On peut aller plus loin encore dans la focalisation sur le matériau : en développant autour de lui une symbolique explicite, comme le fait Jean-Pierre Husquinet. C'est un peu par hasard qu'il a travaillé au départ de la corde. Il était surtout intéressé par ses possibilités visuelles et voyait là une manière possible de traduire son souci de structurer des espaces. *« Quand j'ai commencé à travailler la corde, j'ai d'abord utilisé le matériau d'une manière stricte, c'est-à-dire en le tendant dans un espace. Donc, il n'était pas question de faire des nœuds. Les nœuds sont venus assez logiquement : visuellement, je voyais des croisements dans les installations, que je trouvais assez intéressants et que j'avais commencé à développer en peinture. Je suis donc revenu à la peinture pendant un certain temps et j'ai fait des peintures en forme de croix. Mais en deux dimensions, cela posait problème, il me semblait que cela manquait de densité. Donc, je suis revenu à la corde. Mais je n'y connaissais rien aux nœuds. A part nouer mes lacets de chaussures, je ne savais rien faire du tout. J'ai tout simplement été au magasin acheter un livre sur les nœuds. Je me suis assis à ma table et pendant deux ans, je n'ai fait que des nœuds ».*

Cette symbolique était du pain béni pour le sociologue intéressé avant tout par la question du lien social : la corde, le nœud, le lien, autant de métaphores possibles du passage du « je » au « nous » du sujet à la société, de l'individuel au collectif. Autant de voies d'entrées vers les questions que je souhaitais mettre au centre de mes entretiens.

Jean-Pierre Husquinet n'a pas seulement appris à faire des nœuds. Il s'est lui-même « lié » à des spécialistes de cette technique particulière et il a pris connaissance de toute la symbolique du lien social, telle qu'elle s'est déployée autour de ce matériau particulier qu'est la corde. Depuis les Mayas qui voulaient « arrimer » le soleil en le retenant au moyen de cordes, jusqu'aux cérémonies antiques liées à la construction des ponts, mais aussi, par exemple, l'étymologie de « Pontife » : le *pontifex* (faiseur de ponts, en latin) qui aurait été celui qui « consacrait » les ponts en tressant des nœuds de paille sous l'édifice.

Il y a peut-être une partie de reconstruction, comme dans tous ces récits où la mythologie côtoie l'histoire. Mais comme la symbolique est belle : le nœud, symbole du lien servant à conjurer le sort (comme lorsque nous croisons les doigts).

Même si elle est investie de toute une charge symbolique, la corde n'est pas que cela : seul matériau souple que, pendant très longtemps, on est arrivé à produire, elle permet des réalisations qui seraient impossibles autrement. Pour Jean-Pierre Husquinet, le choix de la corde – dont il ne sait s'il est définitif ou non – est bien autre chose qu'une construction intellectuelle : c'est aussi la reconnaissance d'une sorte « d'harmonie morphologique » : *« il y a quelque chose de très morphologique dans ce que l'on peut toucher. Il y a des gens qui se sentent complètement à l'aise avec la photo, d'autres qui se sentent complètement à l'aise avec la vidéo, mais si on leur donne un bloc de terre ou si on leur donne un bloc de granit, ils*

*sont incapables de faire quelque chose d'intéressant. Moi, ce qui m'intéresse dans le matériau même, c'est aussi la possibilité de lui donner une structure, donc de vraiment construire par des mouvements répétitifs, le tressage ou le tissage, une certaine densité, de façon à ce que, de loin, on perçoive un volume ».*

Jean-Pierre Husquinet et Anne-Marie Klénes sont, parmi les artistes de 'Par Défaut » ceux dont le discours est le plus clairement structuré autour du matériau et de la technique. Le hasard a voulu que je les rencontre en premier, ils m'ont rendu particulièrement attentif à la question.

Brigitte Closset, elle, a noué une relation quasiment symbiotique avec une forme particulière : l'ove. Symbiotique parce qu'il y a correspondance presque parfaite entre le projet artistique, centré sur l'intimité, et le travail continu sur cette forme simple, réalisée avec des moyens qu'elle décrit comme minimalistes : *«Il me semble que je suis aux antipodes de la tendance actuelle. Moi, je suis là avec mon crayon et je trace une petite ligne...dans l'intimité de la rencontre de la matière et la profonde solitude de l'atelier. Au niveau des moyens mis en oeuvre, je réduis sans cesse car il m'apparaît que c'est encore ainsi que je pourrais le mieux traduire ce que je désire exprimer. La forme de l'ove, géométrie sensible, est le prétexte pour une recherche passionnée sur la peinture : la matière, la valeur, la lumière, la ligne...Lle corps de la peinture en tendant bien sûr par ces moyens matériels d'atteindre aussi l'âme du travail. L'art contemporain, je le vois parfois à l'inverse, comme une débauche de moyens : installations vidéos, photos gigantesques et je me sens en porte à faux. »* La forme de l'ove revient sans cesse dans la discussion avec Brigitte Closset : l'allure même de notre discussion s'en imprègne, conversation plus en petites touches, où revient sans cesse l'étrangeté et la dureté du monde extérieur (celui qu'Anne-Marie Klénes appellerait le « monde matériel »). Au fil de l'entretien, l'ove évoque de plus en plus pour moi l'image d'un coquillage au sein duquel on pourrait se réfugier.

Si la pierre d'Anne-Marie Klénes impose sa présence par sa densité, si la corde de Jean-Pierre Husquinet structure et envahit l'espace, si les cadrages de Thomas Chable et Gilbert Fastenaekens construisent le visible, l'ove de Brigitte Closset est quant à elle discrète dans son insistance, comme l'est, me semble-t-il, la sensibilité de l'artiste face au monde, faite de résistance et de retrait, bien plus que d'esprit de conquête.

Toute différente encore est la démarche du Laboratorio de Luz. Elle, précisément, est centrée sur l'utilisation maximale des techniques contemporaines et en particulier de l'ordinateur. Maribel Domenech, Emilio Martinez, Maria-José Martinez de Pison et tous les autres définissent leur projet artistique à partir précisément de l'intégration des nouvelles technologies. La baisse continue du prix de l'informatique depuis trente ans permet aujourd'hui à des artistes individuels de pratiquer les installations « multi-techniques » qui sont la marque de fabrique du laboratoire. Il reste que, pour ce type de projet, le travail en groupe est un atout considérable. Tout comme l'est, d'ailleurs, l'insertion du groupe dans un cadre universitaire.

Chez eux aussi, l'homologie entre technique et projet artistique est frappante. Les installations du Laboratorio de Luz demandent des compétences diverses, qu'il est difficile de réunir chez un artiste solitaire (même si, insistent-ils, cela reste possible). Dès lors, la notion même « d'auteur » tend à se diffuser sur le collectif. Le rapport à la technique ou à la matière est donc différent : l'artiste, lorsqu'il crée son propre projet, devient plutôt un « concepteur ». Mais la réalisation matérielle sera parfois confiée à des professionnels. Ainsi, comme le dit

Maribel Domenech, « *si une installation demande une photo de quatre mètres, il faudra bien faire appel à un professionnel pour le développement. Mais, c'est le concepteur de la photo qui reste l'auteur* ».

Avec le Laboratorio de Luz, on se rapproche donc d'une vision plus « conceptuelle » du projet ou de l'installation. Chaque artiste n'est pas nécessairement en mesure d'intervenir dans toutes les opérations. Certaines sont même carrément « sous-traitées » en quelque sorte. C'est par définition une démarche plus collective, où le rapport à la matière ou à la technique se fait plus abstrait. On peut contraster cette attitude avec celle de Jean-Pierre Husquinet qui déclare : « *Beaucoup d'artistes contemporains délèguent le travail technique à quelqu'un « qui sait » et se contentent du travail artistique. C'est formidable, mais moi je n'ai pas cette possibilité. Et je n'en ai pas le désir, j'ai besoin de savoir comment cela se fait...* ».

La matière et la technique ne jouent pas chez tous ce rôle « focal ». Certains, comme André Delalleau ou Eric Delayen, par exemple, sont beaucoup plus « multitechniques » et. Dès lors, la conversation tourne peu autour de ces aspects. André Delalleau et Eric Delayen articulent plus leurs discours autour de termes issus du registre conceptuel ou social. Pour mieux visualiser leur travail, j'ai été revoir les quelques documents dont j'avais pu prendre connaissance. Si les contraintes sont présentes dans leur travail, elles sont aussi multiples que le sont les moyens matériels d'expression utilisés. Eric Delayen décrit sa production comme « tentaculaire » : « *je ne suis pas peintre, je ne suis pas photographe, donc d'une pièce à l'autre, j'utilise des matériaux différents, des techniques différentes. Parfois cela déroute un peu.* »

Les artistes sont donc inégalement « centrés » sur la matière et/ou sur la technique. On pourrait alors imaginer qu'une première dimension de leur « espace commun » soit la place qu'ils occupent sur un axe qui irait de la focalisation technico-matérielle à une focalisation plus conceptuelle, en gardant à l'esprit le côté forcément réducteur qu'un tel schéma impose.

MATIERE  
TECHNIQUE

CONCEPT

Cette question est celle qui m'est apparue au départ avec le plus de force, probablement parce que c'est celle, que dans ma relative innocence, j'avais le moins imaginée. J'ai appris à penser le monde en termes de relations sociales et de représentations, un monde dans lequel les rapports aux objets, à la nature même ne sont jamais que des manières particulières d'établir des rapports entre les hommes. Un monde dans lequel les « choses » sont subordonnées aux « êtres » et ne valent que comme témoignage d'une culture, d'une histoire ou encore d'un processus de construction. Un monde dans lequel, les choses, en somme, ne valent que par le sens que les hommes leur attribuent.

Dans l'univers classique du sociologue, les choses sont souvent au mieux des intermédiaires : elles existent par le fait qu'elles permettent aux hommes de communiquer, de commercer (au sens le plus large), et d'introduire entre eux des relations d'égalité ou de domination.

Je ne suis pas prêt à renoncer totalement à cette idée, mais parler avec des artistes me contraint à reconnaître aux choses une certaine forme d'autonomie, on choisit la matière que l'on utilise et on invente les techniques nécessaires. Mais une fois produites, celles-ci imposent aussi des contraintes qui ne peuvent se dissoudre simplement dans les désirs des hommes. L'univers des artistes est, peut-être plus que d'autres, un univers « arrimé au monde » par les objets. Il m'a permis, en tout cas, d'entrevoir une vision plus symétrique, où les choses nous construisent autant que nous les construisons.



## **Monde**

Face à la matière, à la technique, à l'art en général, moment d'intimité entre l'artiste et son propre travail, il y a le « monde » : l'ensemble des contingences extérieures parmi lesquelles il nous faut bien vivre.

On pourrait diviser le monde en deux parties : le monde artistique, d'un côté, et le monde en général de l'autre. Dans la première partie, on mettrait les galeries, les commanditaires, le marché de l'art et le statut des artistes... Dans la seconde, on mettrait la société dans son ensemble et la vie quotidienne. Mais je ne suis pas sûr que cette distinction soit bien utile. Pour la plupart, m'a-t-il semblé, la coupure passe bien entre l'intimité de la création et le reste, même si une partie du « reste » est plus directement liée à la création.

Le monde, le « monde matériel » comme le dit un peu ironiquement Anne-Marie Klénes, peut être lu selon des dimensions différentes : il peut être vécu selon le mode du manque ou de l'excès, de la quotidienneté ou de l'histoire, de l'engagement ou du retrait, de la révolte ou de l'acquiescement... C'est donc plutôt du « rapport au monde » qu'il faudrait parler et, comme pour la matière, ce rapport est différent pour chacun.

On dirait que la matière et le monde, en un sens, se font concurrence : ceux qui parlent peu de la première me parlent beaucoup du second... Un peu comme s'il y avait là deux modes de focalisation, deux « pôles » entre lesquels chaque artiste trouve une position personnelle.

C'est chez André Delalleau que j'ai trouvé le plus explicitement cette tension entre l'art et le monde : pour lui, il est essentiel qu'on soit artiste et « citoyen du monde » mais on est l'un ou l'autre selon les moments et les activités.

L'artiste doit s'engager, mais lorsqu'il veut s'engager en tant qu'artiste, cela débouche presque toujours sur un malentendu : *« l'implication sociale, dit-il, me déçoit le plus souvent chez ceux qui la tentent à partir de leur travail. Dans la plupart des cas, j'ai le sentiment que ceux qui s'y engagent veulent surtout compenser un apparent manque d'altruisme de l'artiste. Alors, on essaye d'intégrer les sans-abri, les chômeurs, les étrangers dans son travail, mais en s'en servant comme des taches de couleurs. L'art « engagé » (l'expression est de moi) finit toujours par instrumentaliser ceux-là mêmes qu'il souhaiterait défendre ou représenter. L'artiste qui veut s'impliquer dans le monde « social » devrait avoir la cohérence de ses convictions, en se faisant acteur politique. Si je fais une exposition, je ne vois pas en quoi cela peut bénéficier à un pauvre, sauf si je vends quelque chose et que je lui donne l'argent. Bien sûr, mon exposition peut contribuer à « éveiller » des gens, mais c'est un effet très diffus et pas une vraie implication sociale.*

*« L'art engagé » peut même déboucher sur la caricature. Ainsi, cet artiste new-yorkais d'origine polonaise, Krzysztof Wodiczko qui fait une enquête auprès des sans-abri. Il se dit qu'à partir des objets de leur vie quotidienne, il y a moyen de trouver des solutions de survie et finit par inventer un « abri » d'un type tout à fait particulier : un caddie muni d'un cylindre télescopique, qui peut se transformer en une sorte de caravane du pauvre c'est le « caddie-domicile », en quelque sorte. Il suffit d'imaginer ensuite que les pouvoirs publics subsidient cette solution dont le coût défie toute concurrence. Les sans-abri qui ont participé à l'enquête, peut-être avec amusement, en ont démoli l'idée dès que les caddies sont apparus parce que c'était vraiment leur coller le « label » sans-abri, c'était au fond banaliser le phénomène. Imaginer individuellement un caddie-maison pour s'en sortir, cela peut*

*témoigner d'une certaine poésie, mais en faire un objet fonctionnel, à produire en série, c'était en somme officialiser leur identification comme SDF. Alors, ces caddies ont fini dans deux ou trois musées d'art contemporain et c'est tout. L'intention de l'artiste n'était sans doute pas hypocrite mais elle débouche sur un non-sens, puisqu'elle conforte ce qu'elle veut combattre ».*

Cette réflexion me conduirait à parler d'une posture « d'artiste citoyen » par opposition à l'image que l'on se fait traditionnellement de « l'artiste engagé ». L'expression artistique est une chose, l'engagement en est une autre, et le mélange des deux n'est pas nécessairement heureux. A travers la création, on peut amener éventuellement les autres à « s'éveiller », mais on ne change pas fondamentalement les choses. La contribution de l'artiste, c'est alors de donner à voir aux autres son propre regard ou mieux encore, son propre cheminement.

Cette idée, c'est aussi celle que je retrouve chez Anne-Marie Klénes pour qui « *la démarche artistique, la remise en question, creuser au plus profond de soi-même, je crois qu'on peut le donner aux autres, peut-être faire en sorte qu'ils réfléchissent sur ce qu'on donne à voir* ».

A travers l'art, on peut, modestement, tenter de se changer soi-même et c'est par-là seulement que l'on peut envisager de changer les autres. Mais cette position n'est pas simple à tenir parce qu'elle implique une gestion exigeante du temps disponible : si le travail artistique n'a pas la vocation de « changer le monde », et si l'on veut quand même comme membre de la Cité participer à ce changement, ne va-t-il pas y avoir concurrence entre le citoyen et l'artiste ? André Delalleau a choisi de se confronter au monde, en tant que citoyen, à travers d'autres engagements. Chez Anne-Marie Klénes, on perçoit une autre forme d'engagement au monde qui se traduit par sa volonté de rester en relation étroite avec d'autres univers sociaux que le sien. « *Le choix d'habiter un village et d'y avoir son atelier, dit Anne-Marie Klénes, c'est accepter la confrontation ou le dialogue avec des personnes qui ont d'autres préoccupations que les miennes. »*

Mais quant à s'engager politiquement ou socialement, il y a une solide hésitation : peut-on être sérieusement à la fois artiste et militant ? L'artiste qui veut aussi s'engager dans la vie politique et sociale ne risque-t-il pas de voir ces deux démarches entrer en concurrence ? Si elle s'engageait, pense Anne-Marie Klénes, « *j'y mettrais tellement d'énergie que je laisserais de côté la démarche artistique qui pour moi est prioritaire. Cependant, je considère que les deux sont liées et complémentaires : le fait de s'engager dans l'art, c'est déjà poser un acte social et politique en soi. »*

Pas facile, donc, d'être à la fois citoyen et artiste. C'est peut-être plus simple pour le photographe, comme Thomas Chable, qui peut s'engager à travers ses sujets. Mais si tout son discours tourne autour d'un certain regard sur le monde, je me rends compte que nous n'avons pas explicitement abordé la question de l'engagement. Peut-être parce qu'elle semble a priori évidente à travers les sujets qu'il choisit. C'est le cas de l'exposition qu'il a présentée aux Brasseurs et dont les photographies témoignent du parcours des candidats à l'immigration en Europe, au moment où comme le dit Thomas Chable « *ils ont tout quitté sans savoir s'ils allaient pouvoir trouver un travail ou pas. C'est une période où ils ont tout perdu : ils ne sont plus chez eux et ils ne sont pas encore dans un nouveau chez eux, ils ne sont nulle part* ». Thomas Chable insiste sur les sujets qui l'intéressent (principalement les gens) mais aussi sur la manière de les photographier. Il faut qu'il soit près d'eux, qu'il soit « dans le bain » avec eux, qu'ils se confrontent. Pas question de photographe à trente ou cent mètres.

Ainsi, sans prononcer le mot « engagement » (mais peut-être est-ce moi qui ai voulu l'éviter ?) Thomas Chable propose une vision plus « fusionnelle » de l'artiste et du citoyen : le second s'exprime à travers le premier par le choix des sujets et des modes de photographie.

La position change encore lorsque je repense au Laboratorio de Luz. Difficile pour moi, d'en parler sur le même mode que les autres, car, nous n'avons pas du tout évoqué, dans l'entretien, l'idée de l'art comme outil d'engagement social. Mais j'ai partagé quatre jours entiers de leur vie et j'ai donc une autre vision que celle qui peut se dégager d'une interview. Lors de mon arrivée à Valence, venait de se terminer la journée mondiale contre le SIDA, et les étudiants de Laboratorio de Luz avaient animé la journée par leurs travaux. Je n'ai pas vu les installations, sauf en photo.

Outre le sida, le Laboratorio de Luz s'est aussi engagé dans le combat d'un quartier où vivent plusieurs de ses membres. Le « Cabanyal », quartier immense (plus de mille cinq cents immeubles, plusieurs dizaines de milliers d'habitants) est un endroit d'un charme délicieux, menacé par la frénésie immobilière qui menace la ville. Le quartier se défend et le Laboratorio de Luz s'investit à fond. Le laboratorio de Luz, évidemment, n'est pas un artiste isolé, c'est déjà un groupe, ce qui modifie à la fois la vision des choses et les possibilités d'engagement. Mais il m'a semblé qu'il représentait bien cette idée de « fusion », au moins partielle, entre démarche artistique et démarche politique, ne serait-ce que par leur entrecroisement permanent dans la vie quotidienne, et même si, sans aucun doute, la plupart des habitants du « Cabanyal » seraient fort déconcertés par la production artistique du groupe.

A travers ces positions, nuancées, je découvre que je n'ai envisagé que l'engagement « critique » par rapport au monde. Sans doute ai-je ainsi mené les entretiens parce que cette idée de critique fait écho à mes propres préoccupations. Mais la société dans laquelle nous vivons est peut-être trop ambiguë pour susciter facilement une position aussi univoque. Chez André Delalleau, Anne-Marie Klénes, Thomas Chable ou parmi les membres du Laboratorio de Luz, il y a déjà une conscience évidente de cette ambiguïté. Chez Eric Delayen, cette conscience semble déterminer l'entièreté du rapport au monde.

Eric Delayen n'est pas révolté. Il est d'ailleurs le seul qui m'ait d'abord parlé des années 80 (il vivait alors en France) comme d'une période « d'opportunité » : « *de jeunes artistes enseignant dans de jeunes écoles d'art, avec un goût pour l'argumentaire et l'idée qu'une réussite était possible* ». Pour autant, il ne se fait aucune illusion sur la dureté de la société contemporaine, mais, comme il le dit avec insistance « *il n'a pas connu avant* » et dès lors, cette dureté a pour lui quelque chose de « naturel » : « *Comme un de mes professeurs aimait à nous le rappeler, il y a élimination et peut-être, n'est-ce pas plus mal ? Et puis, survivre est l'essence même de la nature humaine et je ne vois pas pourquoi les artistes ne seraient pas humains. La compétition est liée à la Nature* ». Il y a dans cette conception, quelque chose qui évoque pour moi le darwinisme social et Eric Delayen ne renie pas le mot : « *C'est la réalité. Si on prend ce métier, on voit qu'au fil des années, la majorité de ceux qui l'ont commencé l'abandonnent. Et puis, dans la compétition, il y aussi un moteur d'exigence par rapport à soi* ». Cette position est d'autant plus frappante qu'il ne se perçoit pas lui-même comme un « gagnant » dans cette lutte pour la survie. Mais alors comment tient-il ? « *Je tiens pour l'instant. Pour plus tard, on verra. Bien sûr, il y a l'orgueil. Mais il y a aussi le sentiment que j'ai ma place, dans cette société* ».

Si Eric Delayen n'est pas révolté, il est « en colère ». Et sa colère se porte d'abord sur la génération qui l'a précédé, « *ses aînés* », comme il le dit lui-même. Les années septante ont

été des années généreuses, certes, mais ce furent surtout des années où l'on a beaucoup rêvé. Le rêve, c'est important dans la démarche individuelle de création, mais lorsqu'il fait office de vision de société, alors on tombe dans la naïveté. Et c'est cette naïveté surtout qu'il reproche à la « génération 68 » : *« ils étaient naïfs face à la dureté du monde qui nous entoure. Dans les années 80, on a vu comme la décennie précédente était utopique. Il y a eu beaucoup d'oubliés dans les grandes idées d'émancipation. Les années 70, c'était l'illusion. C'étaient de grands enfants. Nous, on n'y a pas eu droit »*.

Alors, plutôt que de tomber dans le rêve (ou de risquer l'aigreur), Eric Delayen a choisi avant tout la lucidité : d'abord regarder le monde tel qu'il est. Et dans le monde tel qu'il est, *« l'artiste révolté est lui-même un cliché. C'est le « fou du roi », l'exutoire toléré par la société, dans un esprit assez paternaliste, parce que l'artiste ne se rend pas vraiment compte du rôle qu'il joue »*.

La position d'Eric Delayen n'est pourtant pas faite que d'acquiescement : s'il refuse de parler de révolte, il s'identifie à la « résistance » au système et à ses dogmes : *« Cette résistance peut se manifester à la fois dans les formes employées, dans les thèmes évoqués. Elle n'a pas pour but de remanier totalement la page sociétale, mais d'exister en elle comme une marge où l'on peut noter, annoter, mettre un commentaire »*.

Cette image du « commentaire en marge » me plaît. *« L'art est en marge mais il n'est pas en dehors de la page », dit Eric Delayen. Il peut en réintégrer le centre, à certains moments »*. Pour paraphraser Jacques Ion, je pourrais parler « d'engagement distancié » pour cette vision lucide et modeste, mais pas complice, qui conduit l'artiste à vouloir d'abord bien percevoir le monde dans lequel il doit vivre, sans renoncer pour autant à l'influencer.

Supprimé : dit Eric Delayen

J'aurais dû me sentir éloigné d'Eric Delayen de par sa critique sans complaisance d'une génération qui est, à peu de chose près, la mienne et de ses « illusions », dont je n'arrive pas tout à fait à me défaire. J'aurais dû m'en sentir éloigné, plus encore, de par l'accueil qu'il fait à la compétition, mode quasi « naturel » pour lui de relation entre les êtres. J'aurais pu l'étiqueter « de droite »... Au contraire, j'ai trouvé dans ce regard un écho particulier à mes propres interrogations d'aujourd'hui : entre refus et acquiescement, je participe de ce monde avec lequel, par ailleurs, je ne me sens pas en harmonie. Je peux le critiquer mais je ne peux le rejeter en bloc, ce serait me rejeter moi-même. Dans cette volonté acharnée de lucidité, j'ai retrouvé une part essentielle – mais une part seulement – de mon propre rapport au monde.

J'en ai retrouvé une autre part chez Brigitte Closset, qui est pourtant, à certains égards, à l'opposé d'Eric Delayen. C'est que Brigitte, elle, doute constamment qu'elle « ait sa place » dans notre société. Elle me parle du monde comme d'un poing fermé. Tout est trop compliqué, tout va trop vite et la « réalité matérielle » (comme dirait Anne-Marie Klénes), c'est quelque chose à quoi il faut constamment tenter de survivre : *« Le monde pour moi est trop complexe. Je suis quelqu'un de relativement simple – avec mes moments compliqués comme chacun. J'ai été éduquée dans une famille épanouie, sereine et puis, tout à coup je suis confrontée à la dureté et à la rapidité du monde. A l'occasion d'une peinture que j'ai faite en deuxième année, mon professeur m'a dit que j'étais comme une petite fille qui se cassait la figure dans la réalité. J'ai construit quelques garde-fous mais profondément c'est toujours le même ressenti »*.

C'est la mobilité constante du monde qui met Brigitte Closset le plus mal à l'aise : tout change tout le temps. Impossible dans ce monde-là de trouver le recul nécessaire pour se

ressourcer, pour réfléchir à ce que l'on fait ou tout simplement pour « rentrer en soi », ce qui est, pour elle est le préalable à la création. Face au monde, quand Brigitte Closset me parle de son travail, j'ai l'impression d'un long processus « d'apprivoisement ». La façon dont elle se met « en condition » induit une temporalité quasiment incompatible avec les exigences de la réalité extérieure : *« Pour rentrer dans mon travail, il faut parfois que je reste un jour, deux jours, trois jours enfermée dans l'atelier. Je ne sors pas, je ne vois presque personne, je tourne... Je lis... Je regarde. Je prends un pinceau, le pose sur une table... Et puis, « guettant l'instant », à un moment donné, je peins. »*

Ce monde tout entier orienté vers le changement et la vitesse est incompatible avec le rythme de Brigitte Closset : elle dit souvent qu'elle est « dépassée », par la technologie notamment et finalement, qu'il est difficile d'approfondir les choses. Le temps, elle voudrait bien effectivement l'apprivoiser. Pas seulement pour son travail mais aussi pour avoir des relations « vraies » avec les autres. Les exigences du travail, de la vie quotidienne (et notamment de la consommation), tout cela lui donne la sensation de devoir se battre constamment contre l'univers entier, l'impression que rien n'est facile, évident, naturel...

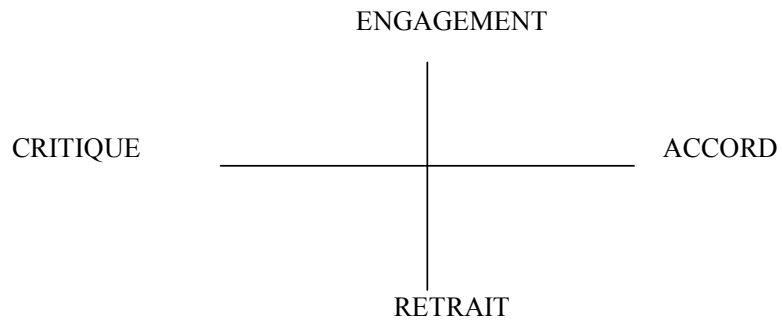
Sur le plan artistique aussi, Brigitte Closset se vit plutôt en résistance face à notre époque : ses affinités la portent, à l'inverse d'Eric Delayen, vers des artistes plus anciens tels que Piero, Della, Francesca, Monet, Matisse, Agnès Martin, ou vers des artistes qui ont commencé à travailler dans les années 50-70, qui ont connu les espoirs de cette époque, moins peut-être pour le militantisme « post 68 » que parce que précisément le sens du rythme était différent.

Pour se rendre davantage disponible aux autres et à son propre travail, Brigitte Closset a décidé de n'enseigner qu'à mi-temps. Mais on n'échappe pas si facilement au monde : *« Si j'ai choisi le travail à mi-temps, c'est d'abord pour me positionner dans une attitude de réception, de disponibilité plus grande par rapport à la création (« Les choses ne sont pas difficiles à faire, ce qui est difficile c'est de se mettre en état de les faire. » dit Brancusi.) mais également pour partager la vie, vivre l'amour, les amitiés et changer les plaisirs et les difficultés, voyager, rencontrer et ainsi même nourrir le travail... Mais voilà, je me suis très vite rendue compte que souvent les autres, ceux pour qui je me rendais disponible, et bien c'est ceux-là qui n'avaient pas le temps. »*

Contre ce monde qui ne lui convient pas, Brigitte Closset se bat mais son arme préférée reste le retrait : se retirer dans son art. Se retirer aussi, en s'exilant pour des voyages lointains, par exemple en Afrique saharienne, où elle trouve à la fois une lumière extraordinaire et une temporalité où elle s'épanouit davantage. Elle revient de là reconfortée par les rencontres qu'elle a faites, mais aussi encouragée par rapport à sa propre audace.

Avec Brigitte Closset, m'a-t-il semblé, le rapport de l'artiste au monde se construit moins sur la dimension critique/acquiescement que sur une dimension engagement/retrait. Parce que critique, elle l'est, à peu près constamment. Mais c'est une critique dans l'esquive : on ne s'épuise pas à frapper le monde qui vous frappe, on l'évite. Cette « tentation du retrait », fait, elle aussi écho à une partie de ma propre approche du monde. *« Arrêtez le monde, je veux descendre »* : réflexe de survie qui ne concerne pas que les artistes et qui pourrait s'appliquer à bien des domaines de la vie contemporaine. Dans les gens qui m'entourent, la plupart éprouve ce sentiment, au moins par moment : il faut se battre, oui, mais pas tout le temps et pas à n'importe quel prix, sinon quelle énergie vous reste-t-il pour vivre et créer ?

Voilà donc une deuxième façon de définir « l'espace » de la relation au monde parmi les artistes de « Par défaut ».



Je laisse à chacun (et aux lecteurs) le soin de se situer.

## **Trop**

Le refus de l'excès, il m'a semblé le rencontrer partout. Mais il s'exprime chez chacun selon des modalités différentes, certains y voient une position esthétique et d'autres plutôt une position sociale, certains sont résolument contre le « trop plein » et d'autres sont plus ambivalents. Tout cela peut être vu aussi comme constituant une dimension « d'espace ». Un espace tronqué, sans doute, parce que son centre de gravité est décalé, mais un espace tout de même, que l'on peut trouver assez révélateur.

Lorsqu'elle parle de la sculpture, Anne-Marie Klénes décrit sa démarche comme un refus du « trop » : « *Quand on regarde mon travail, c'est assez dépouillé et on pourrait lire une démarche de révolte contre l'excès, contre le superflu. Mon travail s'oriente de plus en plus vers le dépouillement. Aller à l'essentiel : cela fait partie de la manière dont je vis les choses au quotidien* ».

Chez elle, cette attitude est clairement liée à la centralité du matériau, par respect pour la pierre, en somme. Il faut intervenir le moins possible sur la pierre pour « *la laisser parler d'elle-même* ». Le dépouillement est donc en relation avec le matériau et le désir d'entrer en communion avec lui : « *j'interviens parfois très peu sur la matière, cela peut se traduire par un trait, un signe, ou un mot gravé sur la pierre. Le fait de la suivre depuis son lieu d'extraction, de poser un regard dessus, le travail commence déjà là.* »

Le refus de l'excès esthétique peut prendre des formes très différentes. Il m'a semblé aussi le trouver chez André Delalleau, mais dans un registre tout autre : il porte un regard critique sur ce qu'il appelle une « vision romantique de l'art » où c'est l'excès dans le comportement qui accrédite la qualité de l'œuvre. Excès qui peut prendre des formes diverses et même en partie contradictoires (peut-être André Delalleau, d'ailleurs ne se reconnaîtrait-il pas dans la formule). Dans l'art contemporain, « *faut-il pour avoir de la densité, être fasciné par la mort, ne pas contrôlé son éthylisme ou sa gourmandise et surtout l'afficher ?* ». André Delalleau semble avoir construit sa propre attitude contre tous les excès parce qu'il peut y avoir des excès dans l'autre sens : ce qu'il appelle le modèle « *père franciscain austère, avec une sorte de noirceur mystique* », modèle auquel il identifie Beuys, entre autres. Il y a chez André Delalleau comme une esthétique du « juste milieu ». Mais cette esthétique est peut-être aussi une morale, car lorsqu'il parle du monde, il voit surtout que l'excès peut cacher le manque : excès de sciences, mais manque d'organisation sociale viable. Excès de technique mais manque de sens. Notre époque est pour lui comparable à la Renaissance, mais d'une certaine façon, une Renaissance qui aurait mal tourné, où le scientisme aurait remplacé la curiosité : « *Aujourd'hui, l'enthousiasme scientifique cache mal le manque d'innovation dans l'organisation du monde. Dürer, s'il vivait aujourd'hui, ne serait pas dupe. La Renaissance tranchait sur la barbarie médiévale. Imaginons le personnage féminin, dessiné par Dürer, incarnant « La mélancolie » qui regarde pensivement les attributs et outils de la science de son époque ; que serait ce regard aujourd'hui, face à un ordinateur portable, un téléphone mobile, un avion furtif et une échelle d'ADN, serait-il différent ? Les Golden sixties l'auraient-ils modifié ?* »

Chez Thomas Chable et Brigitte Closset, c'est le monde, qui est vécu comme « trop plein » : trop plein de ces choses matérielles, de ces innovations dont nous n'avons peut-être pas besoin, qui nous encombrant. Pour Thomas Chable, notre société occidentale souffre de ses réussites mêmes : tout y est déjà fait, tout fonctionne.... Ce monde « *marche trop bien. Il marche tellement bien que pour finir, il ne marche plus du tout. Il ne marche plus parce qu'il*

*croule sous le poids de ce qu'il produit. » Sa critique ressemble à celle d'Ivan Illich ou des premiers écologistes : on étouffe sous nos richesses et on en perd le sens de la vie. « De toute façon, ajoute-t-il, on a tout ce qu'il nous faut, même les gens qui ont le moins de moyens ont quand même tous un toit, de quoi manger... et on leur propose encore une voiture, un frigo, dix frigos, de la musique partout... Chaque fois que je fais mes achats dans un supermarché, je trouve ça aberrant ». Quand je suggère à Thomas Chable qu'il y a des inégalités et que tout le monde n'a pas tout, il nuance : « oui, de plus en plus d'inégalités. Mais on peut s'endetter et continuer à acheter tout ce qui est disponible. Le nombre de surendettés chez nous est assez extravagant ».*

Ce « trop plein » de choses produit forcément des manques en contrepartie : manque du sens de la vie en groupe, du travail commun. Toute cette consommation s'adresse à notre ego individuel et nous pousse à la solitude. Mais aussi, en contraste, le manque très matériel dans les pays du Sud, où Thomas Chable cherche à retrouver une vie plus proche de ce qu'il veut, sans y réussir : « *Ce qui fonctionne, dans les pays du Sud, c'est le travail, la vie en clan, en groupe, en famille... Dans ces pays sous-développés ou surexploités, je me dis qu'il y a tout à faire. Mais il faut trouver sa place et moi, je ne trouve pas ma place là-bas* ».

Le trop plein d'un côté, le manque de l'autre, c'est quelque chose de semblable que Brigitte Closset me raconte. Si le monde va si vite, c'est aussi parce qu'il est essentiellement axé sur la production ou sur la consommation. La prise de distance à l'égard du monde commence par le refus de la consommation : « *Je déteste la surconsommation, les manipulations par la publicité, la création tout à fait gratuite, intéressée et programmée de besoins futiles. L'essentiel est ailleurs et cela convient que l'on en soit distant ! Je tente donc de résister, de dire, d'exprimer que l'on peut vivre autrement d'autres choses, de développer d'autres parties de soi. Il faut du courage car on se retrouve bien sûr un peu en marge et ce n'est pas toujours facile !*

Tous ne se reconnaîtraient pas dans cette dialectique. Eric Delayen, pour qui, les choses sont souvent difficiles, pense que l'art ne va pas sans une certaine prospérité matérielle. Lorsque les besoins de base sont insuffisamment satisfaits, lorsque les sociétés sont trop pauvres, l'art existera mais surtout en symbiose avec le religieux. La question de l'existence de l'art comme champ d'expérience humaine liée à l'existence d'un surplus a été peu évoquée, sauf par Eric Delayen. Ce « darwiniste social », est aussi quelque part, à mes yeux, un marxiste (mais il ne serait sans doute pas d'accord avec la formule...). L'idée de l'art comme « luxe sociétal » s'accorde d'ailleurs bien avec son idée de l'artiste comme « *fou du roi* ». Pour Eric Delayen, il m'a semblé que le « trop-plein », l'excès de choses matérielles étaient davantage une condition d'existence de l'activité artistique qu'un obstacle à son épanouissement.

Chez Gilbert Fastenaekens, la thématique se déplace : hostile lui aussi à « l'excès » dans ce qu'il a de typique de notre société (la possession ou la consommation), il est plus ouvert par contre, à l'idée du chaos. Ce chaos, il le découvre surtout dans l'urbanisme des villes auxquelles il s'intéresse et qu'il photographie : « *Si vous avez déjà roulé entre deux villes italiennes, comme Ravenne et Ferrare, par exemple, vous verrez que les deux villes sont magnifiques mais, entre, les deux cinquante ans de démocratie chrétienne, de mafia et de magouilles institutionnalisées ont donné un chaos comme même nous on n'en a pas* ». L'exubérance du désordre, ne recouvre pas l'idée du « trop plein » tout en présentant une certaine forme de « résonance » avec elle, m'a-t-il semblé (résonance que l'artiste lui-même ne reconnaîtrait sans doute pas). D'ailleurs, pour Gilbert, la thématique du chaos n'est pas que négative : parce que le chaos est énergétique. Dès lors, il faut reconnaître ses deux faces : il

Commentaire [-1] :



est à la fois chancre et énergie, désordre et vie : « *J'ai envie de dire que les villes que je montre ont une énergie chaotique, dans la manière dont elles sont urbanisées, dont elles sont pensées – si on peut même dire qu'elles sont « pensées ». L'énergie chaotique, c'est une énergie qui nous traverse, surtout quand on y vit, dans la ville. Bruxelles, par exemple, est une ville qui heurte toujours le regard mais cette manière qu'elle a de heurter nous permet de rester vivant aussi. Ce n'est pas une ville-musée. C'est une ville qui nous oblige constamment à nous positionner, à dire : « qu'est-ce que je fais de ça ? ».*

Chez Jean-Pierre Husquinet, la dialectique excès/manque est absente. Je pense qu'il y a une raison à cela : c'est surtout à l'espace qu'il se confronte et sa démarche, m'a-t-il semblé, consiste principalement à *investir* cet espace, à le structurer, à utiliser le vide pour y déployer ses sculptures articulées, ses couleurs et surtout ses cordes. Jean-Pierre Husquinet part de la matière et la déploie, sa vision n'est donc pas en termes de « trop/trop peu » mais plutôt en termes de passage du vide au plein. C'est la logique de son matériau, je crois, qui écarte Jean-Pierre Husquinet de cette dialectique de l'excès et du manque, commune à tous les autres.

Supprimé : qu'il

Mis en forme : Non souligné

Supprimé : ,

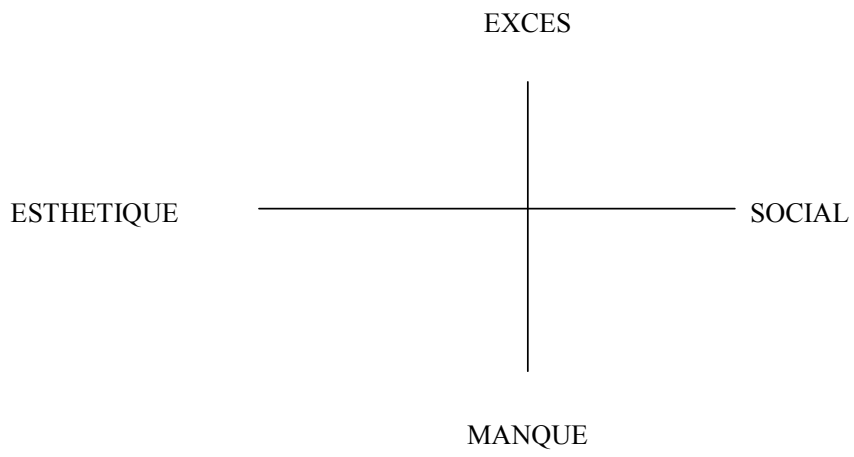
Enfin, il y aussi ceux pour qui c'est le *manque* d'abord qui est frappant. C'est la position du Laboratorio de Luz. Pour tous les membres du groupe, l'ennemi, c'est d'abord l'absence de politique culturelle d'une ville tout entière sous la coupe de la droite. Il est peut-être paradoxal de voir que le groupe le mieux doté en ressources, celui qui peut se permettre les projets les plus ambitieux est aussi celui qui ressent le plus durement le manque de moyens. L'histoire du Laboratorio de Luz est espagnole et donc, structurée autour de la chute et de la survie du franquisme. Entre la fin des années 70 et la crise vécue quinze ans plus tard, vers 92-93, les expériences du Laboratorio de Luz ont bénéficié du climat d'émancipation post-franquiste. Les étudiants sont devenus chercheurs, puis enseignants universitaires, le Laboratorio de Luz s'est structuré, s'est fait connaître dans toute l'Europe. Aujourd'hui, ce retour de la droite au pouvoir, ils le vivent comme une sorte de « retour à l'ordre » : ce sont les enfants des franquistes qui occupent à présent le pouvoir.

Supprimé : Emilio Martinez, Maribel Domenech, Maria José Martinez de Pison et

Le paradoxe alors s'éclaire sous un jour nouveau : bien que jouissant de moyens sans commune mesure avec les autres artistes de « Par Défaut », le Laboratorio de Luz, en symbiose avec la société valencienne et les mouvements sociaux qui s'y développent, vit la période actuelle comme une période de régression et de déclin. Là où d'autres se confrontent à la surabondance consummatrice, eux vivent surtout les restrictions et les coupes budgétaires, la « normalisation » artistique, le retour à des conceptions traditionnelles et le sentiment que, ce faisant, l'Espagne s'éloigne de l'Europe.

Je n'avais pas prévu, en préparant mes interviews, cette dialectique du manque et de l'excès. Elle s'est imposée à moi dans les discussions. Si cette dialectique différencie ceux qui sont plutôt du côté du « trop » ou du « trop peu », elle différencie aussi ceux qui vont exprimer cette sensibilité plutôt de manière sociale (face au monde) ou esthétique (face à l'art).

On peut donc ajouter deux nouvelles dimensions à l'idée d'espace commun, dimensions qui viennent bien sûr s'ajouter à celles dont on dispose déjà.



## **Avancer**

Le parcours artistique est naissance et croissance.

Comment devient-on artiste ? Cette question, je l'ai posée et chacun a sa réponse, souvent évasive. Mais j'avais sous-estimé la portée du mot « devenir » : peut-être n'est-on jamais « artiste » ? Peut-être le devient-on constamment ? On « avance » : c'est un mot qui revient dans la plupart des interviews, sans qu'il soit toujours possible de le définir.

Peut-être le parcours du Laboratorio de Luz est-il le mieux balisé ? A la base, un professeur, José-Maria Ituralde forme un groupe d'étudiants avec des séminaires « parallèles » comme on peut les imaginer dans l'université des années 70. Et puis, peu à peu, de nouvelles personnalités viennent le rejoindre. L'idée maîtresse : intégrer à la démarche artistique les nouvelles technologies, mais sans fascination pour la technique. L'ordinateur et tous les dispositifs qu'il commande doivent rester des instruments au service d'une vision critique. Le Laboratorio de Luz reçoit son nom de baptême d'un journaliste local. Peu à peu, le groupe se détache de son « mentor ». Si les membres du Laboratorio de Luz ne m'ont pas dit exactement ce qu'était pour eux « avancer », on le devine très aisément à leur histoire. « *Vivre d'une manière critique* », me dit Maribel Domenech. Chez eux, « avancer » mêle étroitement engagement social (le quartier du Cabanyal, le sida) et engagement artistique.

Avancer, pour la plupart, c'est d'abord ne pas se répéter : « *Avancer, c'est aller plus loin chaque fois, essayer de ne pas reproduire la même chose parce que cela a plu, de ne pas être systématique. Bien sûr, on n'est jamais à l'abri, mais chaque fois, après avoir dévoilé un travail aux autres, je me mets en question, je vois comment je peux dans mon regard aller plus loin* » (Anne-Marie Klénes). Avancer, c'est aussi laisser son propre travail évoluer, refuser de le figer : « *Des oves, j'en ai fait des centaines pendant cinq années à corps perdu. Je cherchais la perfection. Peut-être un jour, je l'ai frôlée, effleurée... Ensuite, après une première sensation de contentement (!), je me suis dit : « Et maintenant ? » J'ai alors décidé de la laisser vivre et de voir ce qu'elle devenait. Elle voulait sortir du cadre ? Se colorer ? changer de support ? Il me semble qu'elle sera ma compagne mouvante, miroir de mon évolution jusqu'à la fin de mes jours... réceptacle de tous les possibles !* (Brigitte Closset).

Avancer, cela peut aller jusqu'à refuser de s'installer en soi-même : « *Je crois que je n'ai pas envie de refaire les mêmes images, de refaire du Thomas Chable. J'ai envie de me prouver que je peux faire autre chose, sans tout changer, car j'ai quand même une manière de faire et je ne peux pas la transformer radicalement. Mais aller vers d'autres directions. Refaire du Thomas Chable, je peux, bien sûr, mais ça ne m'intéresse pas* » (Thomas Chable).

Avancer, cela peut être une évidence : on n'a pas vraiment le choix puisqu'on n'est jamais deux fois les mêmes. Ainsi, Jean-Pierre Husquinet insiste sur le fait que l'on peut utiliser un matériau identique, on ne sera jamais deux fois le même puisque entre les deux œuvres, on aura soi-même changé, on aura été soumis à d'autres influences. On peut donc avancer tout en se répétant formellement : par exemple les artistes qui travaillent avec des séries monochromes. Vu de l'extérieur, on peut avoir le sentiment qu'ils se répètent constamment. Mais il n'en n'est rien : « *L'artiste peut présenter dix années consécutives une peinture rouge, même si en apparence on croit toujours voir la même chose, la même peinture avec le même*

*support, l'artiste a vécu entre-temps tout autre chose et cela se sent dans son travail* » (Anne-Marie Klénes).

Mais pourquoi ce refus obstiné de la répétition ? Bach, Mozart, recopiaient sans cesse leurs mélodies antérieures, les réutilisaient dans d'autres œuvres... Cela les empêchaient-ils d'être des artistes de génie ? L'art contemporain aurait-il en définitive importé de la technoscience l'idée de progrès, de connaissance cumulative ?

De cela, chacun se défend : on dit « avancer », mais cela veut surtout dire « bouger », ne pas rester sur place : « *Je ne crois pas qu'il y ait une possibilité de progrès en art. Dans ce sens-là, avancer, c'est augmenter ses potentialités de conscience ou d'intuition, mais ce n'est pas progresser ou plus exactement, c'est rester en adéquation avec ce qui bouge* ». (André Delalleau).

Certains, d'ailleurs récusent le terme, parce qu'il fait penser à une progression linéaire. Eric Delayen, par exemple parle lui d'une démarche plutôt « tentaculaire », une démarche qui procède par expansion et non par progression. Avancer, ici, c'est multiplier les expériences, les matériaux, les techniques. C'est diversifier ses approches, non seulement en art, mais dans la vie.

Dès lors, « avancer », peut-être est-ce moins « croître » que rester en accord avec le monde, c'est-à-dire veiller constamment à traduire un monde qui, lui, bouge sans cesse ? « *Le monde a bougé, le contexte est différent, il faut pouvoir s'y adapter vraiment avec les outils nécessaires. Donc, dans ce sens-là, je dois avancer, je dois inventer. Mais bien sûr je ne peux pas prétendre que l'art d'aujourd'hui soit plus complet ou plus puissant que l'art égyptien ou la peinture de la Renaissance, qui étaient en adéquation avec leur temps* » (Eric Delayen)

Traduire le monde, c'est aussi se laisser traverser par lui, donc être à son écoute. C'est progresser grâce à l'expérience qu'on en fait : « *L'expérience du terrain me rend plus intelligent. Ce n'est absolument pas les réflexions que je peux avoir qui, au contraire, sont toujours des choses tellement convenues, déjà lues, rabâchées... Mais une image qui me dépasse, c'est incroyable, parce qu'elle est plus intelligente que moi, forcément* » (Gilbert Fastenackens).

« Avancer », au fond ce n'est pas une question d'espace sur laquelle on peut situer les artistes : c'est une évidence commune à tous. Commune à ceux qui sont bien accrochés au monde comme à ceux qui tentent de le mettre à distance, à ceux qui veulent remplir l'espace comme à ceux qui trouvent que tout est déjà en « trop », à ceux qui se focalisent sur une technique ou une matière comme à ceux qui voient surtout leur travail à travers le contenu ou les concepts. « Avancer », c'est en quelque sorte le *point aveugle* de l'espace que j'essaie de construire, l'évidence sur laquelle tout le monde s'accorde, même si chacun en propose une phénoménologie très différente.

Je n'aime pas les évidences. D'ailleurs, mon métier n'est-il pas de les questionner sans cesse ? Mais si la nécessité « d'avancer » était un pôle d'une dimension, quel serait l'autre ? Si c'était un membre d'une antinomie, quel serait son contraire ? Je n'ai pas vraiment de réponse, mais il me semble que quelque chose manque dans cette remarquable communauté de pensée. Il me semble que si j'avais interrogé des artistes chinois ou africains, j'aurais trouvé ce quelque chose : la vision d'un art de l'immuable, de l'accord continu et sans défaut avec la nature, le monde et les Dieux. Un art de l'harmonie, peut-être.

Sans doute, me serais-je senti en désaccord avec cette vision de l'art ? Mais je ne suis pas sûr de l'être moins avec ce que j'ai ressenti en relisant mes entretiens. Pourquoi faut-il à tout prix que l'art bouge ? N'est-ce pas finalement une conception bien calée dans notre modernité ?

Ce vitalisme ou plutôt, cet activisme, il m'a semblé que tous le partageaient, même si c'est avec d'infinies variations et nuances... Le pôle de l'immobile fait défaut. Curieusement, j'ai eu un moment l'impression, moi qui suis le seul à être étranger au monde de l'art, d'être aussi le plus nostalgique de la contemplation.

## **Confrontation**

Qu'est-ce qui fait qu'une démarche collective « prend » ou non ? En premier lieu, sans doute, les attitudes plus ou moins coopératives ou compétitives de ses membres. Logiquement, c'était donc une part importante de mon questionnement de départ : comment les artistes vivent-ils la compétition dans le milieu de l'art ? Et comment se positionnent-ils par rapport à elle ?

Que les ressources soient rares ne fait pas l'ombre d'un doute : le seul qui pense pouvoir vivre de sa production artistique, c'est Gilbert Fastenaekens. Mais même lui trouve ce mode de vie un peu trop aléatoire et a donc choisi de consacrer une partie de son temps à l'enseignement. C'est d'ailleurs une de mes surprises : c'est de découvrir que tous les artistes sont ou ont été enseignants, à l'exception d'Eric Delayen.

Donc, la compétition pour les ressources, cela existe. Le seul qui se sente vraiment à l'aise avec la compétition en tant que telle, c'est Eric Delayen, (voir « monde ») pour qui la compétition est une réalité naturelle de la vie. Les autres sont plus ou moins critiques ou en retrait. Certains l'éprouvent peu : « *Je l'ai déjà vu ou vécu mais cela ne m'affecte pas. Lorsqu'on pratique la même discipline, on n'est pas du tout en compétition à mes yeux, on progresse en parallèle. Cela peut avoir un effet stimulant de voir d'autres artistes travailler le même matériau et lui donner un aboutissement différent. Quand on a la possibilité de renseigner l'un ou l'autre, pour une exposition, on le fait spontanément.* » (Anne-Marie Klénes). D'autres l'observent mais la refusent : « *La compétition existe. Bien sûr. Je ne la nie pas mais, moi, je ne veux absolument pas du tout et je n'ai absolument pas du tout cet esprit de compétition. Bien sûr, j'ai besoin d'une certaine reconnaissance, c'est normal. Mais jamais, au grand jamais je n'aurais l'idée de me dire « je suis meilleur que celui-là, donc c'est moi qui mérite ça ».* » (Jean-Pierre Husquinet). Il y a encore ceux qui croient que la compétition n'est pas nécessaire. Pour Thomas Chable, « *il y a de la place pour tout le monde. On se nourrit l'un de l'autre* ». S'il n'y avait qu'un seul photographe dans une ville, peut-être s'en sortirait-il mieux, mais ce n'est pas sûr.

Personne ne nie donc qu'il y ait compétition entre les artistes, que ce soit pour les ressources matérielles (l'appui des galeries, les subsides, les prix) ou pour les ressources symboliques (la reconnaissance). Mais au fil des entretiens, le thème de la compétition et du conflit a changé de sens et c'est plutôt l'idée de *confrontation* qui s'est imposée comme pertinente : la confrontation comme capacité d'accepter sur son travail le regard de l'autre, y compris critique, y compris conflictuel, et d'en faire quelque chose.

La confrontation peut être une culture et il suffit de passer une frontière pour s'en rendre compte. Eric Delayen a été éduqué, en France, dans une tradition de confrontation permanente : « *Durant mes études, il y avait chaque semaine un moment où un artiste devait défendre son travail face aux autres. En France, le débat intellectuel, autour de l'art est constant. En Belgique, on est davantage du côté du consensus et de la liberté : chacun fait ce qu'il veut et c'est très bien. Mais le combat contradictoire manque. La différence existe à tous les niveaux. La Belgique est très accueillante, très tolérante, mais on en paie le prix : il faut taire la différence. Moi qui ai été élevé dans la culture française, je me lance dans des débats que les autres préfèrent éviter. Je suis donc perçu comme polémique, alors que je n'ai pas l'impression de l'être vraiment. Je me demande de plus en plus si cette notion polémique n'est pas en train de disparaître en France, engloutie par une nouvelle morale, le sécuritaire et le paternalisme de l'actuel gouvernement. Je ne sais pas si le monde artistique français réagit à*

*ce qui est en train de se produire devant eux. Pour ma part, je ne l'ai entendus pas vraiment, qui est sourd ? Qui est muet ? »*

La confrontation peut être moins théorique et moins conflictuelle aussi. Elle peut naître du besoin d'associer les autres à son propre travail. La confrontation est alors un moment extrêmement utile, celui où l'échange des regards fait évoluer chacun. Mais elle demande résistance et énergie. Gilbert Fastenaekens me parle de Jean-Luc Godard, qui engage pour chaque film un metteur en scène belge, Harry Droeven, simplement pour lui donner son avis immédiatement après le tournage de chaque scène. *« J'ai entendu leur interview, il y a une espèce de discours franc et dur. Dur dans le sens où il n'y a pas de distance. L'artiste lui-même n'a pas pu réfléchir sur ce qui venait de se faire. Mais cela permet simplement à Godard de se positionner, d'avoir un avis en face de lui, de dire « oui » ou « non »* Gilbert Fastenaekens pratique ce type de regard croisé. Il exige alors la réciprocité : il veut pouvoir donner aussi son avis sur le travail de l'autre. Mais c'est épuisant *« J'ai usé déjà énormément de monde. Il ne suffit pas d'encaisser la lucidité sur nos propres travaux, il faut aussi accepter le changement »*.

Dure et sans complaisance, la confrontation est pourtant davantage coopérative que compétitive : c'est un jeu « win-win » comme disent les managers d'aujourd'hui. C'est un conflit de points de vue ou de sensibilités, mais chacun peut en espérer un regard plus acéré sur sa propre démarche.

Moment important, la confrontation peut même être élément clef de la démarche artistique. C'est le cas d'André Delalleau. Pour lui, ce qu'il appelle la « *confrontation interférente* » est un point d'appui essentiel, comme le sont les contraintes de forme ou de lieu : *« Je ne peux pas partir de mon intériorité. Elle sortira de toute façon, mais j'ai besoin pour cela de partir d'un dialogue. L'intériorité ne s'affirme que face à un élément non neutre »*. Mais cet élément non neutre ne joue pas le même rôle chez tout le monde. Certaines démarches artistiques la supportent beaucoup moins et tout le monde n'est donc pas égal devant cette dialectique. *« Mon travail, dit encore André Delalleau, cherche des confrontations. Qu'elles me soient proposées ou pas, cela m'est un peu égal, mais pour d'autres ce n'est pas la même chose. C'est clair que si un artiste défend la vision du mur blanc et d'une œuvre silencieuse, je ne vois pas pourquoi il s'encombrerait d'interférences sociales dans son travail »*.

Thomas Chable, lui trouve la confrontation dans ses voyages. A travers la rencontre d'autres cultures, ce n'est pas seulement sa démarche artistique qu'il définit, c'est son identité qu'il précise. Il découvre sa propre réalité sous le regard de la différence : *« Ici, moi qui n'ai pas eu d'éducation chrétienne, je ne me rendais pas compte du poids de cette culture. Mais lorsque je vais dans un pays musulman et que je me pose la question « d'où viens-tu ? », je me rends compte que j'ai ces 2000 ans de culture chrétienne sur les épaules. Ils sont là qu'on le veuille ou non »*.

La confrontation est donc toujours conflit, d'une certaine façon, puisqu'elle est mise en contact avec l'autre : celui qui va regarder leur travail ou leur être, le « remettre à sa place » en quelque sorte, l'évaluer. Mais c'est un conflit productif puisqu'il ne s'agit pas de se battre pour des ressources mais au contraire de construire chacun, l'un pour l'autre, cet « élément non neutre » dont parle André Delalleau, cet élément extérieur qui va servir de point d'appui pour le déploiement de l'intériorité.

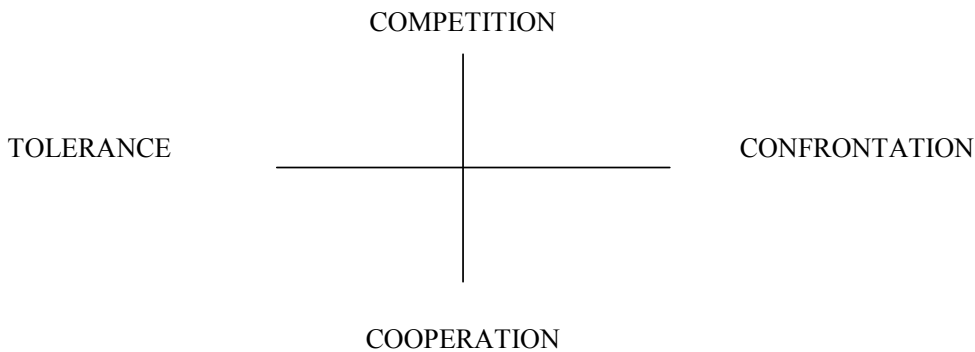
Tout le monde n'assume pas le conflit de la même façon. Brigitte Closset, par exemple, tend à l'éviter, à certains moments, parce que cela l'épuise. Tous n'ont pas la dureté de Gilbert Fastenaekens, pour qui il est normal que les gens s'usent dans le regard mutuel et qui explique d'ailleurs que la confrontation artistique est peut-être incompatible avec l'amitié, parce qu'elle laisse trop de traces.

Il reste que là peut-être se trouve la clef de la construction – ou non – d'un groupe : il n'y a pas, entre les artistes, que compétition face à la coopération, il y a aussi la tolérance face à la confrontation.

La première dimension se réfère à la lutte pour la survie, ou du moins pour les ressources et ce que les uns emportent, c'est ce dont ils privent les autres. La compétition, ainsi définie, personne n'en fait un idéal, mais pour certains, elle constitue une contrainte inévitable, voire positive : c'est la vision darwinienne (ou malthusienne) d'un monde qui ne peut donner à chacun tout ce qu'il souhaite, et il faut donc bien se battre.

La seconde dimension est aussi une dimension de conflit, mais elle présente une charge positive possible : c'est le conflit constructeur, celui dans lequel les deux partenaires peuvent gagner. Sur cette seconde dimension, chacun des pôles est en quelque sorte négatif s'il est poussé à l'extrême et c'est en trouvant son équilibre entre les deux que chacun élabore sa démarche : trop de tolérance mène à l'indifférence, trop de confrontation mène à l'esprit de chapelle et au dogmatisme.

Ici aussi, on peut donc imaginer que les artistes se situent non sur un axe, comme je le pensais au départ, mais sur deux, que l'on pourrait représenter de la manière suivante :





## **Groupe ?**

J'ai donc rencontré des hommes et des femmes plus ou moins focalisés sur la matière ou sur les concepts artistiques, des hommes et des femmes engagé ou plus en retrait, plutôt en accord avec le monde ou plutôt critiques, acceptant la compétition ou davantage tournés vers la coopération, plutôt sensibles à l'excès ou au manque, en art ou dans la vie, des hommes et des femmes pratiquant plus volontiers la confrontation ou la tolérance.

Sept dimensions qui structurent l'espace dans lequel se déploient leurs discours, mais qui sont bien loin de l'épuiser : il fallait, dans l'espace lui-même limité du texte, sélectionner ce qui me paraissait le plus marquant et qui ne correspondait que très partiellement à ce que j'avais attendu. Un mathématicien pourrait s'amuser à donner une forme rigoureuse à chacune de ces dimensions, à y positionner chaque discours et à calculer ainsi une « distance » entre les artistes qui serait une fonction des coordonnées de chacun. On pourrait même, pourquoi pas, soumettre le résultat aux membres de « par défaut » et leur demander d'en trouver une représentation plastique. Ce serait amusant et cela serait sans doute une performance en soi.

Cela aiderait-il à découvrir ce qui permet de faire « groupe » ou pas ? Sans doute observerait-on des proximités et des différences non apparentes à première vue ? Peut-être les affinités qui se sont nouées deviendraient-elles plus lisibles ?... Par malheur (ou par bonheur ?), je ne suis pas mathématicien. L'exercice, tel que je l'ai conçu, ne visait pas à expliquer mais à décrire : proposer une représentation (parmi beaucoup d'autres possibles) d'un collectif dont la substance est à première vue inapparente, et faire ainsi de « Par défaut » un objet doté d'une certaine lisibilité au regard extérieur.

Mais quand même aurais-je réussi à faire cela, il manquerait quelque chose de fondamental : l'histoire – contingente et donc impossible à prévoir – des rencontres entre ces huit personnes autour d'un même lieu que sont les Brasseurs.

Parce qu'en définitive, il n'est pas si certain qu'un groupe ne se soit pas constitué. Certes, il ne s'agissait pas d'un collectif doté d'un projet esthétique ou partageant une commune philosophie de vie. Mais plutôt d'un entrecroisement de liens en étoile autour du lieu et de l'équipe des Brasseurs. Parce que si certains sont perplexes sur les affinités possibles, tous reconnaissent qu'il s'est « passé » quelque chose. Dès lors, les artistes eux-mêmes sont ambivalents.

Ainsi Thomas Chable, qui aspirait à ce qu'une expérience collective se produise : « *Quand on m'a proposé de fonctionner dans ce groupe, j'étais très content, parce que fonctionner dans un groupe, c'est une expérience assez rare. Cela n'a pas vraiment « fonctionné » mais peut-être n'est-ce pas comme cela que l'on fait un groupe ? Par contre, là où je suis très heureux, c'est d'avoir découvert les gens avec qui on a participé, que ce soit l'équipe des Brasseurs ou les artistes. A partir de là, peut-être qu'il peut se produire quelque chose* ». Ou bien encore, lorsque j'interroge André Delalleau sur ce qu'il attend du texte en train de se faire : « *Peut-être de faire ce que tout seul on n'a pas pu faire, c'est retrouver par le plaisir de l'écriture, la capacité de dénommer des choses, l'expression claire de ce que j'ai ressenti dans cette expérience. Car tout a été mis à plat, critiqué et il y a une forme de désillusion explicite mais à partir des bribes rassemblées et articulées l'existence de ce groupe pourrait apparaître de façon posthume.* »

Il y a donc à la fois l'expérience d'un contact qui est passé et celle d'un devenir qui n'est encore qu'en pointillé : à partir des Brasseurs, les artistes ont bien vécu une expérience, mais celle-ci n'a pas de correspondant esthétique ou conceptuel explicite, c'est une expérience « non dite ». La centralité du lieu est aussi clairement exprimée par d'autres : « *Un groupe ne peut pas se faire comme ça. Disons que, je vois comme seul point commun entre nous la contrainte d'un même lieu. Et ce qui est intéressant, c'est de voir ce que l'on a fait de ce lieu commun, comment on le transfigure, comment on structure son espace. C'est là, pour moi, le véritable point commun* » (Gilbert Fastenakens).

Mais là également, les attitudes se différencient : certains voudraient que l'on aille plus loin, comme Jean-Pierre Husquinet, qui considère que se grouper pour les artistes a de l'importance. Il avait d'ailleurs lors de son exposition personnelle aux Brasseurs organisé un second vernissage pour y présenter une série d'artistes : Nora Jacobi, Sandrine Joly, Sophie Langhor, Hervé Nahon, Simone Stoll. D'autres sont plus réservés sur une démarche volontariste et n'éprouvent pas le sentiment qu'il a manqué quelque chose : « *Je connais les Brasseurs depuis le début. En tant qu'artiste, je ne m'inscris pas dans une idée de groupe de pensée ou de fonctionnement, je suis plus solitaire. Je n'ai pas de raison d'être déçue que nous n'ayons pas fonctionné comme groupe en tant que tel. Il y a eu à certains moments des rencontres avec des gens plus en particulier suivant les affinités.* (Anne-Marie Klénes).

Eric Delayen a, lui, tenté de distiller son goût de la confrontation au sein de « Par défaut », mais il se demande aujourd'hui si c'est la meilleure chose à faire : cela le fait percevoir, dit-il comme un « agitateur », ce qu'il n'est pas : « *Donc, je deviens un peu plus tolérant. Il y a des choses que j'ai envie de soulever, mais je risque alors qu'on me laisse m'agiter dans mon petit coin* ».

Pour Brigitte Closset, qui lit l'expérience artistique avec son regard si personnel sur le monde, l'important n'est peut-être pas tant dans le partage esthétique ou conceptuel que dans le partage affectif, tout simplement : « *Je me suis impliquée mais peut-être pas là où l'on m'attendait sur le plan artistique. J'éprouve beaucoup de difficultés à m'inscrire dans un groupe esthétique, je l'ai énoncé dès le départ. Cette expérience de collectivité était pour moi une provocation, un défi. Je ne regrette rien, j'ai, je l'espère, construit certaines relations d'amitié, ce qui est primordial. Ensuite, ma participation au groupe s'est manifestée en faisant à manger ! Quand je fais du petit salé aux lentilles ou de la tarte aux pêches, là, je suis sûre de la qualité du partage !* »

Est-il donc si sûr qu'il n'y a pas eu de groupe ?

Chez tous, l'aspiration collective est présente et elle ne demande qu'à s'exprimer. Mais elle s'exprime chez chacun selon des formes différentes et sans doute n'est-elle pas aisément reconnue comme telle par les autres.

Dès lors, le chemin de tous ces liens est passé presque obligatoirement par les Brasseurs. Contrainte commune (un « lieu » à investir) mais aussi foyer d'amitié aux dires de tous : cela, au moins, les a tous réunis.

Donc, peut-être pas un groupe, mais une « étoile » autour d'un centre. Certains auraient voulu sans doute faire un pas de plus et mêler leurs conceptions artistiques. C'était peut-être une utopie. En relisant les discours, il me semble y trouver le reflet d'une société aux multiples

ambivalences : dure, mais aspirant à la tendresse, lucide mais soucieuse d'utopie, excessive et insuffisante, mercantile et généreuse, dangereuse et pleine de possibles.

Que tous ces contraires se soient rencontrés aux Brasseurs et surtout, qu'ils aient soutenu le projet d'un livre en commun, c'est déjà en soi une présence indubitable du collectif à l'entrecroisement de toutes ces individualités fortement affirmées.

Peut-être donc, y a-t-il eu vraiment un groupe, mais pas là où on l'attendait ? Pas dans une installation commune ou dans une collaboration explicitement esthétique mais dans l'acceptation d'une aventure collective, aussi indéfinie et peu définissable soit-elle.

Ici se clôture ma participation à cette aventure. Moi qui ne connaissais l'univers de l'art contemporain que par ma culture « d'honnête homme » et par un ou deux textes de sociologie un peu ésotérique, j'en retire une intuition forte : *ces artistes sont des réalistes*. Mes interlocuteurs sont tous des hommes et des femmes « arrimés » à la société et à la vie, ils en reflètent les ambivalences y compris quand ils les combattent. Il m'est arrivé souvent de les trouver presque plus sociologues que moi-même, peut-être simplement un peu moins conscients qu'ils l'étaient parce que moins habitués à travailler sur des discours.

Dès lors, je n'avais pas aucun savoir « surplombant » à leur apporter, pas « d'illusion » à dévoiler, pas de savante analyse à produire. Il me suffisait de leur renvoyer leurs propres discours, décodés à ma manière et, dans la mesure du possible, totalisés. La « dernière exposition » n'est donc que cela : la tentative de projeter huit expériences singulières sur un espace discursif commun mais singulier lui aussi.

Elle n'est que cela, mais elle est aussi tout cela.

M.J.

REMARQUE : LES DEUX CITATIONS QUI SUIVENT SONT A METTRE EN « ENCADRE » DANS LE TEXTE.

A mettre dans le texte « Monde », lorsque j'évoque Brigitte :

*« L'homme moderne découvre aujourd'hui qu'une société prospère n'est pas une société libérée du travail. Contrairement en effet à ce que pensent les théoriciens de la fin du travail, les techniques modernes ne remplacent par l'homme. Elles exigent de lui au contraire qu'il fasse plus de choses. A payer sept fois plus les ouvriers aujourd'hui qu'hier, le capital en veut pour son argent : il veut qu'ils fassent sept fois plus de choses également. L'homme moderne découvre en fait qu'une société sept fois plus riche ressemble davantage à une automobile qui tournerait sept fois plus vite qu'à un marcheur qui aurait tout son temps ».*

Daniel Cohen : « Nos temps modernes », Paris Flammarion, 1999

A mettre dans le texte « Confrontation », lorsque j'évoque Eric :

*« Les gens sont davantage liés par le conflit social que l'accord verbal, tout au moins par un accord immédiat. Dans le conflit, ils ont plus d'efforts à faire pour communiquer. Comme souvent dans les négociations sociales ou diplomatiques, les règles élémentaires d'engagement rapprochent progressivement les parties adverses. (...) La scène du conflit devient une communauté au sens où les gens apprennent à s'écouter et à se répondre au moment même où ils ressentent leurs différences avec plus d'acuité »*

Richard Sennett : « Le travail sans qualités », Paris Albin Michel, 2000.