

[plastik]

Automne 2004

n° 4

ŒUVRES À PLUSIEURS

PIERRE-DAMIEN HUYGHE / GERMAIN ROESZ / FRANÇOIS DECK / ART ORIENTÉ OBJET /
ESTELLE ARTUS / CHRISTOPHE GENIN / YANN TOMA / OLIVIER SCHEFER /
COLLECTIF MIX. / STÉPHANE SAUZEDDE / CHRISTOPHE BERDAGUER ET MARIE PÉJUS /
ISALINE BOUCHET / STEPHEN WRIGHT / JEAN DA SILVA



céráp

revue du centre d'études et de recherches en arts plastiques

TITRE « La création collective n'a ni chef, ni rênes, ni cheval »

AUTEUR Entretien avec Germain Roesz

Propos recueillis par Katrin Gattinger et Anna Guilló

TEXTE *Artiste et enseignant, Germain Roesz pratique et théorise depuis de nombreuses années la création collective. À partir de nombreux exemples historiques et contemporains, mais aussi partant de sa propre expérience artistique, il fait l'inventaire des différentes motivations esthétiques, politiques et sociales de cet « être ensemble » qu'est le travail à plusieurs. Il développe par ailleurs la force du regroupement, notamment la pédagogie du groupe et les limites de celui-ci, les risques d'une création désunie ou le divorce artistique.*

[plastik] : Vous avez écrit une thèse¹, qui est une véritable somme, sur la question de l'œuvre à plusieurs, qu'est-ce qui vous a intéressé dans ce thème ?

Germain Roesz : Tout d'abord, j'ai une pratique personnelle et presque originelle (au sens de l'origine) de la création collective ; pratique artistique, mais aussi politique et sociale. D'autre part, je suis investi dans des collectifs (en en ayant créé et en y ayant participé), depuis la fin des années 1970. Il y a eu le groupe Attitude, il y a le groupe du Faisant. J'ai travaillé avec plusieurs collectifs² en Allemagne (photo. 1) dont le groupe WISAWI³ qui est constitué de quatre personnes : deux artistes allemands et deux artistes français, deux femmes, deux hommes, avec des structurations assez spécifiques. C'est donc à partir de ma pratique personnelle que mon intérêt pour le travail à plusieurs a commencé.

Mais c'est aussi un phénomène que j'ai analysé car le fait de fonctionner dans des duos, dans des groupes ou dans des collectifs nécessite aussi de s'interroger sur ce qu'on fait et pourquoi on le fait. Par exemple, est-ce que, dans ce type de pratique, la visée artistique est plus importante que la visée sociale, sociologique ou politique ? Parfois elles s'entrecroisent, mais ce sont toutes ces questions-là qui m'ont intéressé. Étant donné que je ne fais pas les choses à moitié, que je suis assez collecteur, voire collectionneur... lorsque j'ai vraiment décidé d'écrire une thèse sur la question, j'ai fait un travail générique pour essayer de voir, sans que ce ne soit vraiment exhaustif, tout ce que le collectif pouvait concerner. Donc, j'ai établi une typologie des termes, suivie d'un inventaire des duos, des groupes, etc. J'ai même commencé (mais j'ai très vite arrêté !) à faire un inventaire des revues, car, très souvent, les collectifs, les groupes ou les mouvements sont

1. *Contre l'héroïque et solitaire image de l'artiste, Duos, Groupes, Collectifs*, Université Marc Bloch, Strasbourg, 1998.

2. *Polygone, Kunst an der Plakatwand*.

3. Heidi Gerullis, Rainer Seliger, Sylvie Villaume, Germain Roesz.

accompagnés de revues ; c'est d'ailleurs souvent la revue elle-même qui sert de moteur au collectif.

Mon intérêt a donc été boulimique, multiple. La thèse tisse un invraisemblable réseau qui parfois est illisible, il faut vraiment s'immerger dans l'ensemble de la thèse pour saisir tous les aspects.

[p] : Dans quels pays avez-vous travaillé ?

GR : J'ai beaucoup travaillé sur la France et sur l'Allemagne, parce que je suis un artiste franco-allemand. Je suis à moitié Français et à moitié Allemand dans ma manière artistique, aussi, d'aimer ces deux cultures. J'ai travaillé sur les collectifs aux États-Unis, au Japon, en Russie... Les pays de l'Est m'ont intéressé car il y a beaucoup de systèmes de groupes dans ces régions-là. Donc, je ne me suis pas cantonné à la France du tout.

Typologies du collectif

[p] : Pourrait-on avoir plus de précisions sur cette typologie du travail à plusieurs, du duo à la collaboration en passant par les familles d'artistes ?

GR : Il faudrait peut-être commencer par parler de la « création collective ». La création collective consiste à quitter cette vieille idée du XIX^e siècle d'un artiste solitaire et héroïque qui produirait son objet seul, en toute autonomie, en imaginant qu'il vient de nulle part, ce qui est évidemment faux. La création collective, c'est se dire qu'on peut conduire un travail créatif jusqu'à un objet, un concept, jusqu'à des gestes artistiques qui se font à plusieurs. Alors, le « plusieurs », ça commence à deux et il faut évoquer la typologie particulière des duos.

Le duo, ce sont deux personnes, le « homme-femme », le « homme-homme », le « femme-femme », liés par des liens affectifs ou non, par des circonstances spécifiques, des liens politiques, des moments de rencontre. Les duos ont aussi des fonctionnements entre eux, c'est-à-dire que certains duos sont véritablement « un » artiste à deux têtes, alors que, dans d'autres cas, chacun garde sa spécificité. Ça peut être aussi un duo qui, parce qu'il a inventé un autre artiste, se demande si à la mort de l'un des deux, cet artiste peut continuer à exister.

Certains d'entre eux passent des contrats, je pense par exemple au duo Fortuyn/O'Brien qui se poursuit après la mort de Robert O'Brien (1951-1988) : « After buildings the foundations of our dreams, Robert left in peace » ; ou d'une autre manière à Sylvie et Chérif Defraoui. Quand Chérif Defraoui est mort, il y avait comme un contrat tacite entre eux qui permet à l'œuvre de se poursuivre. Même si, aujourd'hui, Sylvie Defraoui continue une œuvre plus autonome, elle est complètement dans l'objectif de ce qui était leur travail, ça reste de la même beauté, c'est toujours aussi énigmatique. Lechtape/Weber font une photographie expérimentale qu'Édith poursuit à la mort d'Antoine. Mais dans d'autres exemples comme celui de l'Equipo Crónica, quand Rafael Solbès est mort en 1981, Manolo Valdes a décidé d'arrêter la pratique du groupe, et il est revenu à sa pratique antérieure⁴. Depuis, il fait une œuvre autonome.

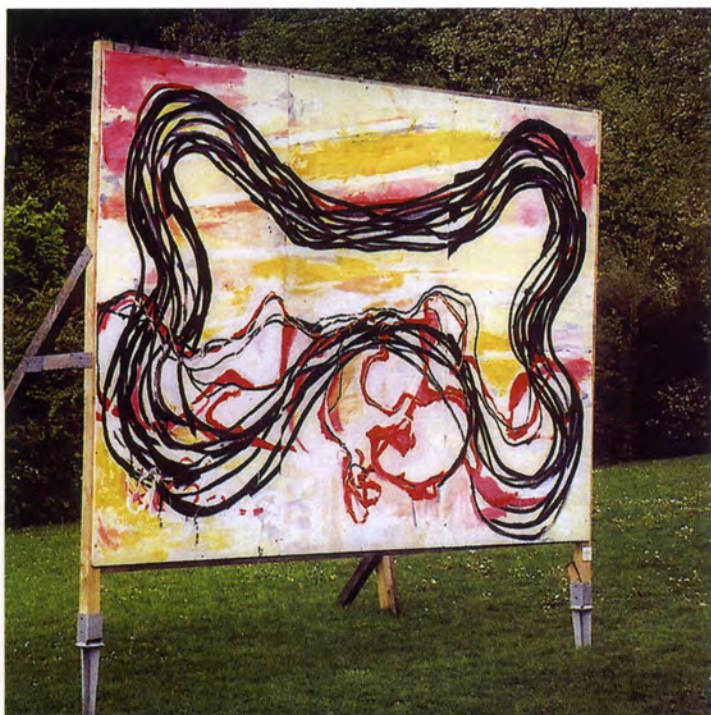
Pour le duo que je forme avec Jean-François Robic, L'épongistes, nous avons un contrat entre nous stipulant que si l'un des deux meurt, beaucoup de choses peuvent continuer : les cartes postales peuvent continuer, d'autres textes peuvent s'écrire, à deux avec l'absence de l'un. Bien sûr, on le dit aussi d'une manière ironique. Nous avons, je crois, véritablement fabriqué un autre artiste.

Pour continuer avec la typologie, il faut ensuite parler du groupe qui est, très souvent, à rapprocher de la notion de mouvement. On comprend aujourd'hui cette dernière comme quelque chose qui s'est passé dans une époque et qui *fait* époque. C'est un peu comme un appareil, au sens qu'un appareil ferait époque, comme le dirait Jean-Louis Déotte. Le mouvement, lui, intègre des groupes, intègre des notions de groupe et se définit comme l'époque. Le groupe, en revanche, peut faire l'époque en décidant d'associer un certain nombre de personnes (plasticiens, écrivains, musiciens, voire des scientifiques) pour dire un certain nombre de choses de manière manifeste. Il y a donc manifeste. D'ailleurs, le groupe démarre très souvent par un manifeste, ce qui est très intéressant. Le manifeste est-il écrit par tout le groupe ? C'est très rare, généralement les membres du groupe n'y arrivent pas, c'est trop compliqué : à vingt, on n'écrit pas un texte commun. Donc, ce sont souvent un ou deux qui s'y collent. D'autres signent ou contresignent, changent ou modifient, hésitent, font un deuxième manifeste, disent que le premier n'était pas suffisant, etc. Certains manifestes sont écrits par un critique. Dans le cas des Nouveaux Réalistes, on peut se poser la question : groupe ou mouvement ? Plutôt un regroupement fait par Restany. On sait

4. Un peu en l'état où il l'avait laissée à partir de 1964, début de sa collaboration avec Solbès.

Panneau repeint pour *Kunst an der Plakatwand*.
2003, Acrylique sur contre-plaqué, 260 x 360 cm.
Vue de l'exposition à Baden Baden.

2. GERMAIN ROESZ ET BERNARD VARGAFTIG
L'ombre si brève de l'azur.



1



2

d'ailleurs que Yves Klein était très exigeant et a attendu assez longtemps avant de signer. On ne le dit jamais, mais il n'était pas totalement en accord avec Restany. Finalement, il a accepté, mais peut-être d'une manière un peu contrainte et grâce à la force de persuasion du critique. Klein, dans le regroupement des Nouveaux Réalistes, avait une telle autonomie, qu'il ne voulait évidemment pas la négocier avec le reste du groupe. Voilà, le groupe c'est un peu ça aussi. Parfois il ne résiste pas longtemps, ça dure un moment, ça se sépare souvent... Selon les groupes, les gens retrouvent parfois (plus tard) leur individualité, ou bien sûr la conservent dès le début. Mine de rien, il y a très peu de groupes qui ont une cohérence créatrice dans les objets qu'ils fabriquent. Le groupe des Malassis⁵ est, pour moi, un groupe qui a cette cohérence. Les Malassis ont d'abord un principe de base : ils sont tous communistes. Donc, le regroupement se fait aussi, je dirais, par la langue et la culture politiques. Ensuite, ils ont une pratique très proche : ils sont dans le contexte de la Figuration narrative, les aplats, la narration, la narration politique, mais chacun quand même avec des spécificités. L'œuvre de Parré, par exemple, était tout de même très osseuse, très carnée, très sanguinolente aussi. Celle de Fleury est plus drôle, plus juteuse. Mais dans tous les cas, les Malassis décident de se mettre en retrait de leurs pratiques personnelles, donc d'ancrer l'œuvre dans un anonymat. C'est en tant que Malassis qu'ils font cinq, six œuvres en commun, dont *L'Appartemensonge* (1971), *Le Grand Méchoui* (1972) et *Onze variations sur le radeau de la méduse* (1974) dans lesquelles on n'arrive pas vraiment à déterminer ce qui est la part de chacun.

Le groupe peut s'arrêter parce qu'à un moment donné, il n'y a plus, peut-être, la nécessité politique de continuer ensemble. Je précise que les Malassis ne se sont jamais séparés, c'est-à-dire que, même aujourd'hui, malgré la mort de Parré, l'association existe toujours. En tout cas, elle doit gérer l'héritage, les œuvres⁶, mais chacun est reparti dans des stratégies artistiques individuelles.

On a également de nombreux exemples à l'étranger. Je trouve que le groupe Irving, fondé dans les années 1980 à Ljubljana, incarne quelque chose qui se poursuit encore aujourd'hui dans les pays de l'Est : la grande tradition avant-gardiste. Ce groupe est actif et revisite, de manière extrêmement moderne, tous les mouvements artistiques passés jusqu'au Constructivisme, au Surréalisme, au pop'art, etc., avec des postures fortes, humoristiques, ironiques et très intéressantes. Voilà un exemple de groupe constitué et dont on a peu de raisons de penser qu'il va s'arrêter.

5. Coopérative des Malassis, association loi 1901 fondée en 1970 par Gérard Tisserand, Henri Cueco, Lucien Fleury, Jean-Claude Latil et Christian Zeimert (qui démissionne en 1971).

6. Le musée de Dole est aujourd'hui l'organisme de conservation de ces œuvres.

Après, on peut apporter des nuances infinies à tout cela. Si l'on pense à Gilbert & George en Grande-Bretagne, on dira que c'est un duo. Mais pour moi, c'est également un groupe-artiste. C'est-à-dire que c'est un duo qui est à ce point à l'image de l'association des deux compères, que ce n'est pas seulement deux personnalités qui sont associées. C'est là aussi véritablement la fabrication d'un autre.

[p] : Est-ce en rapport à leur pratique autoportraiturale que vous dites cela ?

GR : Oui, ça a un rapport à l'autoportrait ou plutôt à la manière avec laquelle ils montrent l'autobiographie. C'est une autobiographie à deux, généralisée à deux. Et je crois que c'est un point analytique extrêmement fort. Si l'un des deux meurt, je pense que ce groupe-là, ce duo-groupe, ne peut pas se poursuivre, ce serait un désastre tant la symbiose est totale et vivante. Je pense que, là aussi, il y a quelque chose de spécifique. Je suis revenu au duo juste pour montrer que le duo peut créer la même symbiose qu'on retrouve parfois dans le groupe.

[p] : Mais un groupe est-il nécessairement un collectif ?

GR : Non, un groupe n'est pas nécessairement un collectif.

[p] : BMPT, par exemple, est-il un groupe ou un collectif d'artistes ?

GR : BMPT est un groupe au sens d'un regroupement (ponctuel, et pour faire histoire). Mais quand on voit comment les membres qui l'ont fondé s'opposent par la suite et si on réfléchit au retrait de Parmentier ou à l'évolution de Buren, par rapport à l'objectif de Mosset, on voit bien que là, il n'y a pas d'osmose. En revanche, à un moment donné, il y a eu une osmose d'idées qui a inventé une modernité en France (une affirmation d'une rupture) et il est important de le souligner. C'est aussi pour cela que j'ai choisi d'analyser plus spécifiquement ces années-là. À cette époque, les gens qui se regroupent ou qui entament une création collective ne le font pas que pour eux-mêmes : ils le font pour repenser la société, pour repenser l'art dans la société, pour repenser l'art dans le politique, dans l'esthétique politique. Donc, il s'agit d'un moment auquel BMPT correspond avec une

intelligence très forte. Il faut préciser que le groupe est quelque chose que les artistes revendiquent dans « l'être ensemble ». Ils décident, qu'ils ont un « être ensemble » à vivre, parce qu'ils ont un idéal artistique, parce qu'ils ont un certain nombre de visées artistiques, politiques, et ça c'est tout le xix^e et tout le xx^e siècles.

[p] : Mais il y a plus que la dimension humaine ?

GR : Oui, je parle de la dimension humaine mais aussi de la dimension plastique, théorique et politique. Quand les Nabis se réunissent, je crois qu'il y a un effet de groupe, parce qu'ils disent des choses décoratives, des choses de la couleur... Mais en même temps, ils inventent, (évidemment autour de Maurice Denis, mais pas seulement), quelque chose qui allie la très grande modernité et en même temps la grande tradition symboliste du hasard et de l'imaginaire. Donc, les Nabis sont un groupe parce qu'ils décident à un moment de mettre en commun ce qu'ils pensent de l'art à ce moment-là. On peut le trouver en Grande-Bretagne du côté des Préraphaélites. Peut-être était-ce l'idée qu'avait Van Gogh avec « les paraboles du petit boulevard », où il réunit des artistes autour de lui, parce qu'il pense qu'ils font l'époque. Tout le début du xx^e siècle (des modernités) s'allie autour de cela. Alors les grands mouvements comme De Stijl, par exemple, sont évidemment formés par des artistes qui gardent leur autonomie créative mais qui ont un idéal artistique progressiste extrêmement fort. Ils participent aussi à la modification architecturale, structurale, bref, à la condition de l'homme. Tous les mouvements liés au communisme, de la première à la deuxième Révolution russe participent de ça et, dans ce cas, on pourrait expliciter le fait qu'on participe à un mouvement collectif, aux décors des trains etc., qu'on s'oublie (qu'on s'absente) comme artiste personnel... car c'est aussi mettre ses possibles artistiques au service du peuple, de la société. Même si ça tourne mal après. Mais je crois véritablement que là, il y a une raison dans la notion de groupe, qui est celle d'un idéal à défendre.

[p] : Doit-on voir alors le collectif comme un regroupement fonctionnel ?

GR : Oui, mais le collectif va peut-être encore plus loin. Le collectif n'a pas seulement un idéal à défendre, il a un manifeste à imposer. Ce serait la différence.

C'est-à-dire que, le collectif dit : « Nous sommes des artistes individuels, mais nous oublions cela. » C'est-à-dire, « nous nous réunissons dans un collectif qui va dire une chose, ou des choses, mais les mêmes choses pour tous. » C'est une espèce de diktat manifeste derrière lequel chacun doit se poser. Bien sûr, ce diktat est fabriqué par les membres du collectif eux-mêmes et cela explique les ruptures et les tensions qu'il peut parfois y avoir. Malgré tout, je crois qu'à ce moment-là on fabrique un texte, on traverse un idéal et des objectifs auxquels on ne peut pas déroger. Si on y déroge, on est exclu. Et il y a bien la question de l'exclusion qui se pose à propos du collectif. Le collectif fonctionne comme une cellule : s'il y a un malade dans la cellule, il fait mourir la cellule, donc il faut l'écarter. Le collectif est quelque chose de très brut. Il peut d'ailleurs aller jusqu'à la tentative communautaire, ce qui pose la question de la communauté désœuvrée, quand les gens ne sont pas rassemblés. Lorsqu'il n'y a plus de communauté dans le fait social, il faut évidemment que du côté artistique, il y ait du lien qui se recrée. Le collectif pense qu'il peut recréer ce lien. Le groupe aussi, d'une certaine manière, mais le collectif le pense davantage. Il se met derrière une idée commune pour refaire la communauté, pour refaire de cette communauté désœuvrée une communauté qui se parle, qui dialogue et qui évidemment ne met pas l'art dans un système hiérarchique, mais dans un système social où chacun a des choses à partager. Quant à savoir si le collectif a un rapport au fonctionnel, oui, sûrement. La fonctionnalité, même si c'est une notion du début du siècle, existe aussi dans les années 1960, parce qu'on invente ou l'on retrouve des termes, comme celui de « coopérative », par exemple. La coopérative Cairn, à Paris, va jusqu'à mettre en commun les moyens de production, les outils de production, les ateliers de production, et même les revues, comme le fait effectivement une coopérative. On gère, on achète ensemble, on produit ensemble et on revend ensemble. Ces choses reviennent de manière récurrente comme on les trouve également aujourd'hui au théâtre, autour⁷ de Jean-Lambert-Wild, par exemple, qui mène une expérience théâtrale à Belfort de toute beauté : un technicien, un éclairagiste, un monteur, le metteur en scène et l'auteur sont payés de la même manière, ont les mêmes droits. Donc, il y a là aussi une attention politique, idéelle, idéologique. Encore une fois, je crois que cela traverse le siècle. Malheureusement, on oublie souvent que ces choses ont existé. Et moi, ce qui m'intéressait aussi dans la thèse que j'ai écrite, c'est comment cette historicité-là continue de travailler de

7. Il faudrait, bien entendu, trouver un autre mot que « autour », je propose « ensemble ».

manière récurrente ; comment elle nous met dans une histoire, ou même dans une « tradition non traditionnelle ».

Le collectif et le politique

[p] : Pourriez-vous nous éclairer sur les liens qu'entretiennent certains collectifs d'artistes avec la politique mais aussi avec l'édition ?

GR : Tout d'abord, je ne crois pas du tout à l'absence du politique aujourd'hui et je ne crois pas du tout à la chute ou à la mort des idéologies. Je crois qu'on a voulu faire un effet d'annonce, un effet de communication informationnelle très rapide.

[p] : Donc, selon vous, ce rapport au politique est toujours aussi présent dans les collectifs d'aujourd'hui ?

GR : Oui, je pense qu'il y a des artistes individuels et des artistes qui travaillent en collectif, qui continuent d'interroger la question politique. Je pense même que c'est la question de l'art. Faire de l'art, travailler dans le champ de l'art, c'est un travail politique. Alors, ça peut être déjà une résistance minimale, par exemple, Bernard Vargaftig, l'un des grands poètes français vivants, dit que le fait d'écrire est déjà politique ([photo 2](#)). Il ne s'agit pas de faire de la politique avec son écriture, mais cette résistance-là est politique. Ensuite, il me semble que quand, sur un certain nombre de terrains politiques il y a un tel désengagement du champ social des politiciens eux-mêmes avec une société néolibérale qui court plutôt vers le fric et où tout serait possible, il faut bien qu'il y ait des endroits forts de résistance. L'art me paraît être l'un de ces endroits.

Évidemment, il y a des artistes qui sont perdus dans le monde politique. Beaucoup d'artistes sont simplement dans cette fuite mercantile, absurde, et n'interrogent pas le politique, c'est-à-dire qu'ils jouent un jeu où la fonction de l'art serait celle d'être une marchandise. Je ne crois pas une seconde à cela. Faire de l'art, c'est s'interroger du côté de la pauvreté, de l'exclusion, du côté du partage du monde, sûrement du côté de la « science inhumaine », je veux dire par là une science qui n'a plus de doutes, une science qui nous impose un monde de

certitude. Or, la question de l'art, c'est la question du doute et non pas celle de la vérité. Je crois que les gens qui travaillent de manière collective interrogent ces questions-là, tout d'abord parce que le collectif appelle nécessairement au dialogue avec l'autre. Mais l'autre ne nous répond jamais, car l'autre n'est pas un miroir. L'autre nous dit des choses qu'on ne savait pas, ou qu'on ne sait pas encore, ou qu'on n'a pas compris. C'est une interrogation de cet ordre-là : une mise en doute, un travail sur l'échec aussi.

Après, est-ce que l'artiste s'engage politiquement ? C'est une autre question qui se situe un peu du côté de l'idée de l'art contextuel dont parle Paul Ardenne ou de l'esthétique relationnelle thématisée par Nicolas Bourriaud. Là, il y a à prendre et à laisser, mais je crois, effectivement, que beaucoup d'artistes vont sur le champ social d'une manière collective, c'est-à-dire à la rencontre aussi des autres, là où l'autre fabrique une partie de l'œuvre. N'oublions pas que, dans le duo, on pourrait aussi dire que la part du spectateur est aussi très forte... et donc ce travail social que font les artistes avec les autres est évidemment un travail politique qui les oblige (mais je crois que les artistes n'ont jamais perdu cela) à s'informer sur les conditions du politique. Encore faut-il qu'ils possèdent les bonnes informations et se posent les bonnes questions : quelle est la vraie pauvreté aujourd'hui ? Quel est le statut des gens ? Quelle est la question de l'immigration ? Que sont les PIB dans les pays ? Que signifie ouvrir l'Europe à des pays qui, aujourd'hui, n'ont absolument aucun système culturel en place ? Qu'est-ce que cela signifie, si je parle de l'Europe, d'être un artiste européen, alors que la Constitution européenne⁸ ne comprend qu'une seule ligne sur la culture, ce qui est tout de même dramatique ?

Je crois que la question de l'enjeu politique et de l'engagement politique de l'artiste est essentielle ; évidemment, c'est plus simple dans les groupes car il y a des synergies que seuls les groupes peuvent développer. D'ailleurs, dans les typologies contemporaines, on peut trouver des collectifs qui sont des associations de groupes. Je participe par exemple à « L'initiative de Strasbourg » pour une Constitution européenne qui serait tournée sur les questions culturelles et sociales. Je le fais avec une structure qui s'appelle Apollonia, qui est non pas constituée par des artistes, mais qui travaille avec des artistes des pays de l'Est, avec un groupe-duo qui s'appelle Le Forum itinérant, autour duquel travaillent plein d'artistes de manière périphérique, et bien sûr Le Faisant (mon groupe

8. Je renvoie en ce sens à l'appel (initiative) de Strasbourg d'avril 2004, lancé par Georges Cazenove, Milana Christich, Dimitri Konstantinidis, Germain Roesz et Karin Vonna.

natif). Voilà, c'est une réunion sûrement ponctuelle, mais dans laquelle chacun apporte ses réflexions sur ces questions politiques et, évidemment, sur cette situation du point de vue de l'artiste. Et dans cette question d'une Europe culturelle, nous intégrerons évidemment l'expérience que nous menons dans les pays de l'Est. Nous avons rencontré des groupes d'artistes en Roumanie, en Bulgarie et ailleurs, qui ont des choses à nous dire et à qui il ne faut pas dire ce qu'ils ont à dire ! Veulent-ils les mêmes structures, les mêmes réseaux que nous ? Voilà une vraie question. Est-ce que la mobilité artistique, dont tout le monde semble penser que c'est fantastique, est-elle si bien que cela ? Si la mobilité sert juste à exporter ce que nous avons, nous, de manière majoritaire, vers les autres pays en nous exportant comme un modèle néocolonialiste, eh bien, politiquement on se plante. Ces questions-là doivent être posées du côté des artistes. Peut-être qu'un groupe seul ne suffit plus. Peut-être faut-il que des associations de groupes, des réseaux de groupes, des nouvelles structures liées aux informations et aux nouvelles technologies nous permettent d'accélérer le processus de réflexion. Évidemment, Internet a un énorme rôle à jouer et c'est peut-être pour cela qu'il y a moins d'édition dans les collectifs d'aujourd'hui alors qu'historiquement il y en a eu beaucoup.

[p] : Même si Internet est également une forme d'édition... Vous dites, précisément, qu'historiquement il y a eu beaucoup d'édition liée aux collectifs d'artistes. Est-ce que l'édition est à prendre comme un support d'explication verbale pour rendre compte des activités du groupe mais aussi de ce rapport au politique ?

GR : Effectivement, avec Internet, il n'y a plus obligatoirement la nécessité de la revue, bien qu'on y revienne. D'un point de vue historique, c'est dans les revues qu'on peut trouver le fonctionnement des groupes qui nous ont précédés. La revue sert indéniablement à porter la parole politique dans la rue. On dit : « Voilà, ce qu'on défend politiquement ; voilà ce contre quoi (ou pour quoi) on lutte ». Encore une fois, cela peut prendre la forme du manifeste qui sera publié dans la revue. Mais l'édition implique également les formes extrêmement modernes de la composition même : les caractères, la structuration de l'espace de la revue, etc. Donc on dit non seulement au travers des mots, mais au travers de l'espace de la revue, comment devrait fonctionner cet espace artistique. *De Stijl*⁹, par exemple, est composé de manière extraordinaire et toutes les revues modernes, même

9. Dans le n° 1 de la revue, 1^{re} année, le comité de rédaction explique : « Cette revue se donne pour but de contribuer au développement d'une nouvelle sensibilisation à la beauté ».

Dada, fonctionnent sur la typographie et l'espace. Je renvoie aussi à l'ouvrage de Mallarmé, parce que « le coup de dés », c'est quand même tout un livre, et c'est toute une composition d'un livre qui est à voir. Il y a là une invention absolument fabuleuse. C'est l'invention d'un espace de la parole, de l'écrit, de l'échange, bref, d'un espace *Raum*, comme disent les Allemands, extrêmement fort et complexe. Donc, la revue est nécessaire car elle permet aussi d'ouvrir le champ, c'est-à-dire qu'elle est le lieu futur du réseau. On fait un premier numéro pour dire : « Voilà, qui nous sommes. Mais les autres, vous, qui êtes-vous ? Vous êtes peut-être comme nous, alors venez ! » Se forme alors une agrégation qui fonctionne d'une manière très étonnante. Quand on compulse les fascicules de *Cobra*, par exemple, l'on s'aperçoit que plein de gens dont on ne dirait pas qu'ils participent à *Cobra*, ont participé à la revue. C'est même vrai lorsqu'on creuse dans le mouvement Situationniste ou les mouvements post-Lettristes, qui sont bien plus ouverts que ce qu'on dit toujours et de ce que l'on croit d'un groupe. La revue permet cette compréhension-là, mais elle est aussi un ferment extraordinaire pour d'autres revues. Chacun, dans le travail collectif de la revue, trouve un propre ferment pour créer une autre revue. Finalement, la revue fait des petits. Je pense que le xx^e siècle est le siècle des revues. Les revues créent des revues qui créent des revues, c'est assez extraordinaire. C'est également vrai pour la poésie car le tout permet aussi de désenclaver les catégories artistiques. C'est pour cela que j'aime bien *Cobra* qui avait cette définition : « Il ne faut plus être spécialiste ». Il faut être inter-spécialiste, il faut que les musiciens fassent de la peinture, que les peintres fassent des sciences, que les cinéastes fassent de la gravure, etc. Et ils l'ont fait. *Cobra*, avec Doucet, Dotremont, Appel, Constant, Alechinsky, Corneille, est un mélange, une association de groupes : le groupe *Reflex* hollandais, le groupe des Surréalistes révolutionnaires réuni à un moment donné autour de Dotremont, le groupe expérimental danois avec Jorn. On a toujours tout ça dans les revues. Les revues d'aujourd'hui continuent sur cette même dynamique. Par exemple, à Lyon, la revue *BoXoN* a l'air d'être tournée vers la poésie contemporaine, mais une grande part est laissée aux images : les textes sont mis en images par les poètes avec des référents parfois postpop, postculture *underground* et ça marche. Tel est le cas également de la revue *Compresse* que fait Sylvie Villaume à Strasbourg. Il s'agit d'une revue du même type, qui, au départ, était plus ouverte à des plasticiens, mais qui devient une revue de plasticiens-poètes, ou

de plasticiens-poètes-théoriciens, bref, tout cela se mélange, c'est ça une revue. Précisons également que c'est un lieu d'accès facile pour dire les choses ; facile, car on n'est pas obligé de faire une revue luxueuse. Par exemple, si le papier est « merdique », c'est déjà une manière de faire sens. Le groupe dit aussi souvent le manque de moyens, le manque de possibilités d'être vu, d'être lu et c'est en grande partie pour cela aussi que les groupes se sont reforcés dans les années 1960. À l'époque, ils renaissaient dans un désert culturel absolu.

La pédagogie du groupe

[p] : Est-ce alors parce que l'union fait la force que certains collectifs se réunissent ? Un souci d'entraide, en somme ?

GR : Oui, mais peut-être pas comme vous vous l'imaginez. Les artistes ne se constituent pas en collectif juste pour s'entraider sur des choses matérielles, ce qui est, à la base, évident. L'entraide la plus importante, et qui échappe peut-être aux artistes, c'est une entraide pédagogique. En effet, les années 1950-1960 fonctionnent, en France, autour de l'idée d'un art de la transmission, absolument académique, qui se transmet dans les écoles, d'un maître à un élève qui, un jour, deviendra peut-être un maître lui-même (je caricature à peine). De toute manière, l'élève en question a peu de chances d'aboutir à un vrai statut d'artiste car il n'est pas lui-même un maître s'il ne rentre pas dans le même schéma « expositionnel » des galeries, musées, collectionneurs, etc. L'élève se rend alors compte que ce n'est pas possible, qu'il y a quelque chose à rompre, que cet art-là est absolument vieillot, affadi, qu'il doit être renouvelé dans ses formes et, évidemment, dans son fonctionnement. Je crois donc qu'il y a du regroupement pour quitter l'école, pour dire quelque chose contre l'école et contre l'académisme : on se réunit très jeune, on se raconte évidemment des histoires, on se crée un monde, mais ce qui est important, c'est que ce monde, on l'invente. On est obligé de partager des choses qu'on ne sait pas, il faut que chacun, d'une certaine manière, déborde sa connaissance pour aller un peu plus loin et pour apprendre de l'autre. Donc, on s'apprend l'un l'autre, les uns les autres. Je crois que cette dimension d'apprentissage réciproque que j'appelle « la pédagogie du groupe » est fondamentale. Elle crée des formes institutionnelles très fortes.

L'invention des arts plastiques dans les années 1968 émerge évidemment des terreaux de ce type. Cette invention qui quitte les stratégies traditionnelles dit que le métier n'est pas la seule référence dans la création artistique. Les artistes veulent quitter le métier, mais ils réinventent du métier par leur énergie, par leur intelligence et leur ingéniosité. En même temps, ils inventent une part théorique, je crois, extrêmement forte. Tout d'abord, ils réaccompagnent le politique, ce qui les oblige à relire les textes. Alors, ils les lisent plus au moins bien, mais ce n'est pas si grave que ça ! Même en lisant mal, ils sont obligés de réinventer une part théorique qui est intéressante en soi. Par exemple, ça peut être une espèce de marxisme décalé, ou alors de la psychanalyse mêlée au marxisme ou encore au maoïsme (on imagine bien les mélanges que cela provoque !). Il s'agit d'un auto-apprentissage qui invente des procédures extrêmement importantes (fondatrices), qui déconstruit les vieux systèmes. C'est, par exemple, précisément parce qu'on n'a pas tout l'ancien métier du peintre qu'on est capable de déconstruire la peinture. Si on avait tout le métier, on n'oserait pas. Il faudrait d'abord casser ce « comment » on a été construit. Il y a bien sûr des artistes (des années 1950) qui le font, Soulages, Degottex, Barré, Guitet par exemple, mais ils sont très peu nombreux. Bref, je crois que les artistes de cette époque, en quittant l'école, réinventent une autre école, celle de la rue, du groupe, qui me paraît vraiment essentielle.

Une fois qu'ils se sont partagés les expériences en les inventant, donc après cette condition poétique, les artistes s'autonomisent : vers le politique ; c'est là que les collectifs se forment, mais aussi les pratiques plus singulières des artistes qui se disent : « Voilà, on a vécu un moment essentiel, il s'agit de revenir à notre pratique individuelle. » Dans ce sens, il se passe quelque chose que l'on retrouve aussi dans les revues, mais plus du côté des critiques d'art, je pense évidemment à Alain Jouffroy lorsqu'il évoque l'idée de devenir un révolutionnaire autonome, un révolutionnaire individualiste, sans armée, sans être un pion dans le collectif.

L'entraide se pose comme une évidence : il s'agit d'avoir des locaux en commun, d'acheter les mêmes matériaux, mais, là aussi, le plus important est qu'il y a toujours ce lien à la pédagogie dont je parlais plus haut. Acheter les mêmes matériaux, c'est aussi voir comment on les travaille. Par exemple, quelqu'un a des combines pour acheter des produits industriels moins chers, ces produits qui se travaillent d'une manière bien particulière, qui peuvent intéresser les uns et les autres. Je me souviens avoir acheté dans un collectif qui s'appelait Attitude

(1978), 500 mètres de toile, et personne n'était arrivé à faire une peinture correcte sur celle-ci. On a mis deux ans avant de découvrir qu'elle était ignifugée ! Ce sont ces expériences très terre à terre, parfois drôles ou anecdotiques, qui construisent la pédagogie d'un collectif. Un autre exemple serait celui de Support Surface à l'époque où ils réalisaient des calicots pour les meetings politiques dans les couloirs des HLM : les seuls endroits où on peut dérouler une toile de 6 ou 7 mètres, c'est un couloir. Voilà des procédures qui intéressent évidemment la création collective. On peut penser que ce sont des détails mais on voit bien que l'articulation du lieu où l'on vit, du comment on vit, interroge le social et le politique, tout cela interagit. Avec l'académisme, c'est impossible : il y a une forme, il y a un chevalet, on est seul. Ça se perpétue dans les savoirs, tandis qu'avec le travail à plusieurs les savoirs sont réactivés continuellement.

[p] : Est-ce pour cela que les collectifs sont souvent récupérés ?

GR : Évidemment, ils sont récupérés. L'école ne reste pas en reste ! Quand elle voit que des pratiques fonctionnent – parce qu'évidemment les collectifs font des effets de masse, même des groupes de pression – elle fait tout pour les récupérer. L'école s'est toujours intéressée aux structures novatrices, sur lesquelles planchaient certains groupes. L'expérience de l'École alsacienne a été utilisée, plus ou moins bien, mais elle a été utilisée. La création des universités d'arts plastiques et des écoles d'art se restructurant différemment autour d'un projet articulant théorie et pratique, découle de ce travail des groupes. Puis on pourrait également parler de la politique qui récupère tous ces groupes-là sous le mot suivant : « Je vous ai compris, vous avez des difficultés, on va vous donner les moyens de résoudre ces difficultés », ce qui, à partir de 1981, tue, à mon sens, en partie la dynamique des groupes et des collectifs en France.

[p] : Comment les artistes gèrent-ils leur travail personnel et individuel à l'intérieur du groupe ?

GR : C'est assez complexe et cela dépend vraiment des cas. Il y a des personnes qui travaillent collectivement et qui continuent en même temps leur pratique

personnelle. Il y a ceux qui travaillent collectivement et qui pendant le travail collectif oublient complètement leur travail personnel. Nous avons évoqué l'Equipo crónica, mais il y a d'autres exemples. Chez Gilbert & George, la question du travail personnel n'a plus d'importance. Les Leisgen¹⁰, par exemple, ont décidé de mettre en commun tout ce qu'ils savent faire et ils ne se posent plus la question d'un travail personnel. Ils ont forgé une œuvre contre l'Académie avec leur travail de photographie qui va à l'encontre de ce qu'on leur enseignait à l'école. Si on leur disait de ne jamais prendre une photo contre le soleil, ils décidaient de faire du contre-jour. Ce sont des choses très simples qui ont posé les germes d'une autre pratique de l'art. Bernhard et Anna Blume (nés en 1937) avaient chacun une pratique très différente. Bernhard avait une formation de cinéma et de peintre décorateur, alors qu'Anna était plasticienne. Ensemble, ils ont décidé de faire de la photographie ironique. Le couple s'est rencontré sur des stratégies d'ironie, de grotesque, de dérisoire, de *Witz* allemand, « *Un roman-photo de vie à perpétuité* ». Eux non plus ne se posent la question du travail individuel. Je pense que lorsqu'un artiste travaille collectivement et qu'il continue sa pratique individuelle, il peut être face à deux situations importantes : il peut mal le vivre, c'est-à-dire qu'il peut être pris dans une sorte de schizophrénie où il pense que la pratique collective le désempare de son ego, de ce qu'il est. Du coup, il ne donnera jamais totalement ce qu'il est dans la pratique collective, ça sera une pratique collective un peu désunie, un peu ballante, etc., mais cela aura, me semble-t-il, la même conséquence sur son travail individuel. Deuxième situation : dans le travail collectif, il invente vraiment un autre (avec l'autre ou avec les autres), ce qui lui permet de garder une complète autonomie. Je crois que c'est assez facile et que ce n'est pas de la schizophrénie.

J'ai une activité artistique, picturale, à laquelle je me donne vraiment et qui, évidemment, alimente ce que je fais collectivement mais qui est complètement séparée de l'activité artistique que j'ai avec les autres. Dans la mesure où j'ai une vraie visée personnelle, que je sais ce que je veux faire dans la peinture, avec la peinture, en réfléchissant à ce que la peinture aurait à faire aujourd'hui politiquement ou esthétiquement, ça ne me pose aucun problème. En revanche, quand je suis impliqué dans une activité collective, je me donne le temps, je ne mélange pas les choses : je ne quitte pas mon atelier où je fais un truc individuel pour ensuite faire un truc collectif. Je trouve que ce n'est pas bien, que ça ne fonctionne pas. Donc

10. Barbara (1940) et Michaël (1944) Leisgen, duo autrichien et allemand.

il y a des temps qui sont consacrés au collectif et qui donnent à ce collectif une raison d'être, sinon, ça ne sert à rien.

Mettre en pièces la hiérarchie

[p] : Mais alors quelle est l'essence du travail collectif ?

GR : Il s'agit d'un travail d'écriture, un travail de script, un travail de composition, de répétition, de fabrication des œuvres, de dessins, de carnets qu'on s'échange, etc. C'est parfois même créer un lieu de stockage. Par exemple, pour L'épongistes, nous avons un lieu de stockage des œuvres que nous accumulons, ce qui fait qu'on a une espèce de racine à un endroit donné où l'on retrouve les choses. Ensuite, il y a quand même beaucoup de rencontres, qui sont de circonstance, des rencontres, je dirais, qui procèdent d'amitiés ou de surprises, enfin d'émerveillements. Je crois qu'il s'agit d'une sorte d'histoire d'amour à chaque fois. On rencontre quelqu'un et l'on sait que c'est court (de toute façon, une histoire d'amour est toujours courte) ; c'est pareil pour l'art. On rencontre quelqu'un, on a des échanges artistiques très forts et on se dit que peut-être on peut mener quelque chose ensemble. Et cet « ensemble », peut durer un jour, peut-être dix jours ou un an, mais on sait que cela a une fin. Peut-être pas l'amitié, mais l'amour artistique, oui. Ce geste d'amour, donc, est vraiment pour moi une métaphore sexuelle qui permet de faire des choses. Là aussi, on peut travailler avec des personnes qui ont une expérience du travail à plusieurs, ce qui est souvent plus facile et rapide, mais risque aussi de faire tomber le groupe (ou le duo) dans une forme d'habitude. Sinon, on peut travailler avec des gens qui n'ont jamais pratiqué le travail à plusieurs et il se crée alors une quête d'approche, peut-être de séduction, de rencontre, d'étonnement et de dépassement.

C'est à ce moment-là qu'il faut parler des choses formelles : si ces personnes sont des graphistes, des peintres ou des sculpteurs, par quoi vont-ils commencer ? D'abord, l'un va faire ce qu'il sait faire, l'autre aussi et ils vont les assembler. Bon, mais est-ce que cela fait une création collective ? Je trouve que la juxtaposition est le premier lieu du dialogue, le plus primaire, je dirais, le plus basique, mais c'est peut-être un geste premier. Il y a cette formidable histoire entre Dotremont¹¹ et Vandercam. Tous deux avaient une pratique individuelle,

11. Je rappelle quelques collaborations de Dotremont qui fut parmi tous l'un des plus généreux : Atlan, Balle, Claus, Corneille, Hulten, Vandercam, Alechinsky, etc.

mais Vandercam faisait des boules en terre et Dotremont gravait des textes dedans. Ils traversaient tout Bruxelles pour aller les cuire dans une fabrique de tuiles, ils en perdaient la moitié, le tout s'effritait... enfin, il s'agissait d'une véritable expérience, car Vandercam travaillait la terre et Dotremont ne connaissait rien à la sculpture. Mais Vandercam ne lui a pas imposé une forme sculpturale, il a pris la forme de tout le monde : une boule, un œil, une tête et c'est ce qui a permis cette rencontre. Il reste aujourd'hui une dizaine de ces boules protégées. *Qui fait la fête fait la fange*. Voilà donc une rencontre de ce type. Je pratique souvent juste cette juxtaposition-là.

Après, on peut aller plus loin, par exemple lorsque l'un commence un travail qu'il donne à quelqu'un d'autre qui va continuer et qui lui-même le donnera à un autre et ainsi de suite. On peut ne pas être dans le même lieu ou alors on peut partager entièrement l'espace comme c'est le cas de cette expérience entre Karel Appel et Pierre Alechinsky avec cette belle série faite en collaboration : ils sont dans le même atelier, penchés de la même manière sur les papiers Japon, ils mélangent complètement les choses. Dans cette typologie-là, on reconnaît souvent, puisque j'ai parlé d'Alechinsky et d'Appel, ce qui est fait par l'un et par l'autre. Mais à force de travailler, au bout de deux ou trois jours, il y a une osmose, une contamination, on ne voit plus que l'encre, il n'y a plus que le dessin, on oublie les deux artistes, et là, c'est un peu magique.

Ce qui peut advenir également, c'est que l'on fabrique une véritable œuvre différente et autonome, qui peut être plastique, picturale, sculpturale, ou encore verbale. C'est ce que nous faisons, Jean-François Robic et moi, avec L'épongistes : un travail vraiment spécifique, ni du Roesz, ni du Robic, voilà, c'est L'épongistes.

On peut également rappeler les gens qui dans des conditions de fuite ou d'exil se retrouvent et créent des communautés ponctuelles. Par exemple, le groupe de Grasse qui se forme autour de Sonia Delaunay, Hans Arp, Sophie Tauber, Alberto et Susi Magnelli est une communauté en exil.

« En 1942, Arp eut l'idée d'imaginer une création commune : l'un deux inscrivait un premier motif que les autres développaient à tour de rôle. Ainsi naquirent des gouaches réalisées à deux, trois ou quatre, d'une puissante facture où il est parfois difficile de distinguer la main de chacun »¹².

12. Cité par Claudé Laugier, catalogue *Paris Paris*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1981, p. 92.

Ils créent à l'époque des papiers collés, des encres, des petites choses se passent... S'il y en a un à qui il reste des crayons gras, il en prêtera à l'autre qui n'en a plus, enfin, voilà, ce sont des mouvements émouvants dans lesquels on trouve une osmose très forte où ces artistes partagent ce « comment » ils fabriquent la modernité de l'époque parce qu'ils se rendent compte qu'ils sont vraiment sur le même terrain.

Et puis il y a encore un point important : le fait que les arts plastiques restent l'un des derniers domaines qui voient avec angoisse et inquiétude la question collective. Il y a plein d'autres domaines dans le champ des sciences, d'abord, mais aussi dans celui du théâtre, du cinéma, de la musique, où la création collective est évidente, même si cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas parfois un chef. Ces artistes ont des habitudes de travail à plusieurs même s'ils sont souvent dans des systèmes hiérarchiques qu'ils peuvent d'ailleurs aussi (parce qu'il sont collectivement engagés dans les mêmes objets) remettre en cause. Le domaine des arts plastiques est l'un des derniers où l'on puisse encore envisager le travail collectif, ce qui ne veut pas dire qu'il ne faille pas avoir une création autonome.

[p] : Vous évoquez le cinéma, mais ce n'est tout de même pas la même chose. Dans le cas d'un film, il y a certes une série de personnes qui sont là pour faire ce film, un film collectif, mais en même temps il va être signé par une seule personne. En arts plastiques, le travail d'un Matthew Barney, qui a derrière lui une équipe digne du cinéma hollywoodien est signé Matthew Barney, ce n'est donc pas le travail d'un collectif.

GR : Je suis bien d'accord. J'ai bien parlé d'une expérience d'un travail collectif qui peut inventer des situations qui mettent en pièces la question démiurgique. L'exemple de Matthew Barney est une fois de plus un exemple démiurgique qui n'est évidemment pas un bon exemple de création collective. Il y a d'autres expériences, notamment dans la vidéo expérimentale, dans la danse contemporaine ou dans le théâtre, même chez quelqu'un comme Jan Fabre, par exemple. Bien sûr, on dira toujours que « c'est une pièce de Jan Fabre ». Mais il n'empêche que sans la vraie disponibilité de ses acteurs avec lesquels il y a une véritable osmose, il n'y aurait rien. Alors évidemment, il reste un nom en fin de parcours, je

suis assez conscient de cela, mais il n'empêche que la structuration collective change aussi la nature de ce théâtre. En tout cas, elle ouvre une réflexion sur le mineur et le majeur. Je crois qu'on a effleuré cela tout au long de cet entretien : le groupe met aussi en pièces le mineur et le majeur, donc la question de la hiérarchie. Bien sûr, les humains sont humains et à un moment donné ils retrouvent leur ego, une volonté (non pas nécessairement démiurgique) de se réinstaller comme un personnage à part entière. Je n'ai pas d'attitude morale par rapport à cela, je ne dirai pas que « ce serait mieux de », mais je pense qu'on aurait tout à gagner dans l'expérience collective, à condition qu'elle ne se cache pas derrière le diktat idéologique, bien entendu. Le regroupement nous rapproche de la question sociale et de la question politique.

[p] : Peut-on dire que le travail individuel se rapporte à la notion d'auteur (comme l'a définie Barthes) et que celui du collectif se rapproche davantage de celle d'anonymat, ou les enjeux se situent-ils en dehors de cette opposition quelque peu manichéenne ?

GR : Oui, le parallèle est tout à fait possible. En effet, l'axiome groupe-anonymat existe souvent car c'est le groupe qui signe et le nom du groupe peut affirmer cette question de l'anonymat. Je disais tout à l'heure que le groupe peut devenir auteur dans la mesure où il fabrique un autre, où il re-signe les œuvres (jusqu'à les consigner). À la base, je crois que l'auteur nécessite toujours qu'on observe l'Un pour comprendre ce qu'est l'œuvre, ce qui est quand même une vision un peu romantique ou dix-neuviémiste, des choses. S'il n'est pas compris, l'auteur, étant seul dans cette stratégie-là, peut se démettre sur le public en se disant que le public ne le comprend pas. En revanche, dans la question du collectif, c'est évidemment l'inverse : si le collectif n'est pas compris, c'est qu'il n'a pas compris quelque chose du côté du public. Quand Duchamp nous dit que c'est le regardeur qui fait l'œuvre, on a là aussi un couple artiste-auteur et spectateur-auteur. Et c'est bien un duo où l'artiste abandonne une part de lui-même, c'est bien une fabrication créative de l'Autre qui, *a priori*, n'est pas un artiste.

[p] : Vous êtes en train de nous dire que toute œuvre serait collective...

GR : Oui, « toute œuvre issue », mais cela mériterait encore un autre chapitre, parce que...

[p] : ... à moins qu'elle ne soit pas livrée au public, mais alors, quel intérêt ?

GR : Ah, ça c'est une vraie question ! Allons au musée. Le musée a une structure pédagogique parce que la question pédagogique évoquée tout à l'heure au sujet du groupe a aussi cette incidence : aujourd'hui, du côté artistique, on est dans le tout pédagogique. On a besoin d'explicitier partout. Les lieux qui prennent de plus en plus de place dans les musées sont les lieux pédagogiques et les lieux de convivialité, d'échange, d'achat, de produits dérivés, etc. qui comprennent au minimum un tiers des musées. Cette question pédagogique est importante car cela oblige l'institution à fabriquer une espèce de discours ailleurs, mais beaucoup plus du côté du spectateur que de l'artiste. Or le problème est le suivant : nous met-on collectivement face à une œuvre, qui elle serait seule, ou est-ce que je suis toujours seul face à une œuvre ?

Si je suis collectivement face à une œuvre, j'ai un discours collectif qui est attribué à l'œuvre, voilà les risques et les limites de tout cela. Pour ma part, je crois qu'en fin de parcours, on reste seul, il n'y a pas de raison qu'on ne reste pas seul face à une œuvre, qu'elle soit collective ou pas. Je travaille à cette question en ce moment, la question de l'art public. L'art public intéresse à peu près tout le monde et qui dit art public, ne dit plus un monument. L'art public est quelque chose qui parle individuellement aux gens, mais sans être là de manière contraignante. C'est du discours pédagogique aussi. C'est aussi une idéologie de l'art que je n'ai pas le temps de développer ici.

Expériences collectives

[p] : Vous nous avez déjà parlé un peu de vos activités collectives, de L'épongistes notamment. Avant de revenir à ce duo que vous formez avec Jean-François Robic, pouvez-vous nous parler de vos autres expériences collectives ?

GR : Pour résumer, je dirai que j'ai commencé par constituer des groupes d'artistes avec des amis. Le premier groupe s'appelait Attitude et a été créé à la fin des années 1970. On l'a constitué parce que, dans notre région, l'Alsace (mais c'était globalement le cas pour toute la France), il y avait un désert culturel absolu. Donc, nous avons pensé la nécessité de créer un lieu où nous pouvions exposer et construire le travail que nous fabriquions, c'est-à-dire un lieu de production, d'édition, de rencontre avec le public, bref, un lieu qui n'existait pas. C'était essentiel et c'est également ce qu'ont fait des collectifs comme Finistère en Bretagne, Medamothi, Mesdames et Messieurs à Montpellier, Lieux 5, Calibre 33 à Nice, La Spirale¹³ à Paris, Janus association à Bordeaux, etc. On s'est mis en réseau tout de suite avec d'autres lieux et on a même commencé à faire des échanges artistiques avec des lieux qui s'étaient fabriqués de la même manière que nous en France ou en Allemagne, aux Pays-Bas, en Italie où ailleurs. Dans ces groupes-là, il y a eu des ruptures, souvent pour des raisons politiques. La plupart du temps nous sommes restés très amis, mais on a rompu la question artistique et esthétique. En 1981, j'ai ensuite créé un groupe (qui existe toujours) avec de nouvelles personnes : le groupe du Faisant. Ce groupe a fait partie d'un collectif d'associations pour préfigurer un Centre d'Art Contemporain à Strasbourg, éventuellement un musée. Ce musée existe aujourd'hui, et il doit aussi son existence à tous les audits et les recherches que nous avons entamé pour pouvoir le créer avec d'autres associations comme Art Aujourd'hui, comme le Groupe des Douze, etc. Donc, il y a eu des synergies et c'est à ce moment-là que s'est créé véritablement un public. On a fait des symposiums de sculpture, de performance, on a montré à l'époque des artistes qui intéressaient peu de monde comme Jean-Pierre Pincemin ou Philippe Favier. On a montré Barceló, Plensa ou Pedro Simon (artistes espagnols) en 1981, là encore dans des conditions identiques. Après, le Faisant a continué, avec plus ou moins d'artistes. Aujourd'hui, nous sommes cinq alors que nous avons été presque une vingtaine. Beaucoup de personnes sont parties, souvent pour des problèmes de délocalisation géographique. D'autres, Armand Scholtes, par exemple, a rejoint l'école de Nice. Christian Haag est à Munich, Marie Sester est à Paris. Bref, il y a eu beaucoup de mouvements, et aujourd'hui nous sommes un groupe de base et cela nous convient bien. Avec ce groupe du Faisant, nous gérons un lieu qui s'appelle Zone d'Art, une usine de 2000 m² dans laquelle travaillent aujourd'hui vingt-cinq artistes. C'est un mélange

13. Groupe féministe créé en 1972 par Charlotte Calmis.

de groupes, d'associations, d'ouvertures à des pratiques artistiques différentes, parce qu'on croit aussi qu'il ne s'agit pas aujourd'hui de faire des sélections thématiques, esthétiques ou formelles. L'art, ça va de l'art brut, l'art singulier à l'art populaire en passant par l'art savant. Nous avons acheté ce lieu à cinq, c'est une galère, une histoire de fous ! On y fait des expositions sans aide, sans rien...

Ensuite, nous avons créé des maisons d'édition (Faisant autour de la gravure, Lieux-Dits pour la poésie). J'ai dit tout à l'heure que je suis un peintre allemand-français et la question de la frontière m'intéresse depuis toujours. Depuis 25 ans, j'ai toujours exposé autant en Allemagne qu'en France, même peut-être plus en Allemagne. Et j'ai toujours travaillé avec des artistes allemands, sur des expositions normales, mais aussi sur des collaborations de création collective. Il y a une dizaine d'années, nous avons créé un groupe qui s'appelle WISAWI : ce sont deux sculpteurs allemands de Fribourg, Reiner Seliger et Heidi Gerullis (sculpteurs), Sylvie Villaume, qui est sculpteur et écrivain, et moi. Nous avons créé plusieurs projets et en avons réalisé deux ou trois, de manière importante, afin de montrer qu'une frontière se poursuivait dans la tête des gens, et que ce n'est pas parce qu'un mur est tombé que d'autres murs ne résistent pas ou ne se construisent pas de nos jours. Les exemples, hélas !, ne manquent pas. On communique évidemment toujours dans les deux langues, c'est une nécessité. On a fabriqué une œuvre, *Bankett*, qui est un pont en plomb de neuf mètres pesant plus d'une tonne.

[p] : On peut encore en voir des parties devant Zone d'art, n'est-ce pas ?

GR : Oui, c'est une espèce de bassin qui recèle l'eau du Rhin. À chaque fois qu'on expose la pièce, on va chercher l'eau du Rhin, et l'eau du Rhin est ainsi figée pendant un moment. Dans le bassin, il y a des sculptures faites par le collectif. Elles sont saillantes, elles trempent dans l'eau et rouillent. Enfin, il y a du carrelage dans l'eau et des petits bateaux, de faux bateaux en cuivre qui flottent avec des pétards que les gens allument dans les vernissages. Cela explose. La frontière doit exploser (c'est bien entendu également une métaphore du dynamitage des catégories).

Ensuite, je participe à un collectif qui s'appelle Kunst an der Plakatwand à Karlsruhe, qui regroupe une vingtaine d'artistes et qui fabrique des peintures dans

l'espace public. C'est un collectif qui fait beaucoup d'échanges, nous avons travaillé à Prague, à Paris, en Suisse. Actuellement nous sommes à Kehl en Allemagne, on se ballade comme cela avec de grands panneaux de trois mètres sur deux. Chaque mois, on associe un autre artiste, ce qui augmente le cercle. En Allemagne, il y a une grande tradition du *Kunstverein*, du collectif, du *Kunstforum*, etc. j'aime bien cela.

L'épongistes est un drôle d'oiseau... (photo, 3)

[p] : Pouvez-vous nous parler plus précisément des activités de L'épongistes ?

GR : Alors, L'épongistes, c'est autre chose. Jean-François Robic et moi, nous nous sommes rencontrés à la fac de Strasbourg. Nous avons travaillé ensemble à l'université et avons vraiment appris à nous connaître comme cela. On nous a proposé un séminaire commun de licence sur la question du paysage naturel et du paysage urbain. On s'est partagé ce séminaire : Jean-François travaillait de son côté sur le paysage urbain, qui lui convient bien, et moi, j'ai parlé du paysage naturel, ce qui, à l'époque, me convenait moyennement ! On travaillait chacun de notre côté et puis on se disait « ça ne va pas, il faut qu'on en parle un peu ». Alors, nous avons commencé à nous retrouver assez régulièrement toutes les semaines, juste pour parler de nos cours, et on a appris comme cela, pendant un an, à se connaître. Nous avons beaucoup ri et nous sommes aperçus que nous avions plein de choses en commun. Lui, a découvert comment je voyais la peinture ; moi, j'ai vu tout le travail qu'il faisait dans le copy-art et dans sa position proche de Fluxus. C'est là que Robic s'est rendu compte aussi que, dans mon travail d'écriture poétique, j'étais très proche de la performance, chose qu'il ne savait pas.

Au bout d'un an, nous avons pris la décision d'arrêter de faire ce cours séparément. Donc, nous avons pris sur nous de commencer un cours à l'université à deux. On était vraiment présents à deux, ce qui a été assez mal vu d'ailleurs au départ. Nous expliquons aux étudiants qu'il s'agit d'un cours à deux : l'un de nous deux avance un argument sur lequel il a travaillé et qu'il développe, mais l'autre intervient quand il le veut. Nous leur expliquons également qu'ils ont de fortes chances de nous voir nous engueuler de temps en temps ! Les gens ont su que

La poésie est sur la langue
18 octobre 2003, dans le cadre de la soirée « poésie sonore » du week-end Zone d'art
(avec Jean-Pierre Bobillot et Patrick Dubost)
Zone d'art, Strasbourg
(photo. Chantal Cuisinet)



nous avions ce séminaire à deux et les cours ont commencé à se remplir de gens qui venaient de l'extérieur. Les étudiants rigolaient bien, apprenaient, mais nous arrêtaient assez souvent lorsque le débat se complexifiait, et donc, nous devions recommencer un peu plus pédagogiquement ce que nous expliquions. Nous nous sommes vraiment pris au jeu et ne nous sommes plus arrêtés.

Nous avons appris plein de choses l'un de l'autre et c'est un peu comme cela que nous nous sommes construits. Aujourd'hui, nous faisons un cours d'art contemporain, toujours en licence, ainsi qu'un séminaire commun de maîtrise. Nous travaillons également ensemble en DEA. Mais au bout d'un moment, nous avons commencé à faire des choses ensemble au niveau artistique. Tout est né de manière assez modeste, et je crois que ça continue. C'est un travail très humble : on fabrique de petites phrases, on fait des cartes postales, très poétiques, très ironiques, qui mettent en cause le milieu de l'art, le milieu politique, bref, un travail qui trouve ses raisons dans ce champ-là. Ces cartes postales sont toujours communiquées de manière ponctuelle, à l'occasion d'un vernissage ou dans la rue. Parfois, elles sont un peu agressives. La première carte postale que nous avons créée,

*Tombez les visons,
retroussez les manches !*

s'adressait à la bourgeoisie de manière assez explicite, il faut dire que nous avons souvent la bourgeoisie dans le collimateur ! Une des cartes récentes était politique et en réponse à une guerre que nous ne partagions pas :

L'horizon est bushé¹⁴.

Et, quand le musée d'Art Moderne de Strasbourg a ouvert ses portes, on trouvait (et on trouve toujours) qu'il avait un peu exclu les artistes de ses formulations et de son point de départ. Alors, on s'est posté le soir du vernissage à l'entrée du musée en distribuant une petite carte postale :

L'Épongistes entre au musée.

14. D'autres artistes ou amis nous font parfois des propositions de mots ou de phrases que nous acceptons. C'est le cas pour « L'horizon est bushé » (proposition de Didier Guth).

Mais on n'est évidemment jamais entré au musée : la carte, elle, y entrait ; il y avait donc un peu d'ironie de notre part. Quand, en France, il y a eu des élections dont on savait qu'elles allaient mal tourner, on avait lancé une carte :

Soyons clairs, la nuit tombe.

pour parler explicitement du Front national, ou encore,

Le Front national frappe à votre porte, n'ouvrez pas : frappez !

C'est aussi une manière de dire ce qu'on veut, on prend d'ailleurs des risques de ce côté-là car on peut être mis en cause politiquement, publiquement, mais on ne l'évite pas. En neuf ans, nous avons produit près de 200 cartes postales.

Ensuite on a commencé par faire des expositions, on a créé des environnements assez étranges, on en a d'ailleurs réalisé un dans la salle d'exposition Michel Journiac de l'UFR 04 en 1997, invités par Renard Surface Active qui est un groupe auquel je participe régulièrement.

D'une manière plus formelle, notre travail est toujours une réflexion sur le lieu et sur la citation, on est beaucoup dans l'appropriation. Par exemple, le système de Buren transposé en lattes de bois, c'était un peu ironique, on joue beaucoup. On a inventé des ready-made sur des balles de ping-pong ; on a trouvé un porte-bouteille en plastique qui est un peu déséquilibré (par la balle de ping-pong) et qui était un double hommage à Tatline et à Duchamp ainsi qu'une ironie sur Lavier (photo. 4). On joue sur des choses de ce type et on va chercher nos références culturelles très loin, puisant souvent dans le champ politique et marxiste, c'est une identité qu'on a un peu en commun...

Nous avons également très rapidement commencé à écrire des textes poétiques, pseudo-poétiques que nous lisons en public. Nos grandes références sont Fluxus, Schwitters, Hugo Ball, Dada, Bernard Heidsieck, mais aussi les amis avec qui on lit aujourd'hui, Patrick Dubost (photo. 5) à Lyon ou encore Jean-Pierre Bobillot, Julien Blaine, etc. Ce sont des gens qu'on côtoie et avec qui on se sent très à l'aise ; nos lectures sont assez décalées, déjantées ! Celle que nous avons réalisée à la bibliothèque de la Part-Dieu de Lyon, le 24 avril dernier, était plutôt émouvante avec des textes parfois tristes qui disent toujours des choses de la

Marcel Duchamp : Monument à la 3^e Internationale
 1997, Ready-made rectifié : porte-bouteille, balles de ping-pong, pavé, plaque de laiton,
 – Rien naît à sa place.

5. GERMAIN ROESZ

Ardoises en duo
 avec Patrick Dubost (a), 2003 et Sabine Brand Scheffel (b), 2004.
 Peintures sur ardoises (27 x 19,5 cm)



4



a



b



b

5

vie, du politique. Mais on travaille aussi le concassage de mots. On écrit des textes avec des bandes son. On s'est battu, par exemple, contre Total et les pollueurs sans visage. Sur l'Erika on a fait un long texte, ça faisait « eriK K K K K K K K K ...aaakakakaka ».

Voilà pour L'épongistes. Nous sommes en activité constante. Jean-François Robic et moi n'habitons pas la même ville mais nous nous voyons presque toutes les semaines, on mange ensemble, on écrit, c'est comme cela que naissent les petites phrases, les idées de performances. On a des carnets communs, chacun vient avec une idée pour L'épongistes et la donne à l'autre. L'autre la transforme ou non. Parfois, ce qu'écrit Robic, c'est de L'épongistes. Parfois, ce que j'écris, c'est de L'épongistes. Parfois, ça ne marche pas, donc on la rejette. Il arrive qu'on nous écrive des textes. Par exemple, Sylvie Villaume nous avait écrit un texte il y a longtemps, et nous ne l'avions jamais lu mais nous l'avons fait il y a à peu près deux mois. On est tombé sur le texte et cela a marché très bien pour L'épongistes. Voilà comment nous fonctionnons, c'est donc un travail continu depuis dix ans. Et toc, c'est toc, c'est toc toc toc toc, c'est comme ci c'est comme ça bout bout beaucoup pp quiquiquand on fait l'éponge c'est ccccomme c'est comme si on bébébébégayyyyait tout le temps.

[p] : Dans l'ouvrage Broyeur de chocolat¹⁵, vous écrivez que L'épongistes est le seul duo à pratiquer le duel sans être royaliste et le seul duo à dépasser la fiction. Faites-vous allusion à la difficulté de travailler à deux sans qu'aucun de vous ne tienne les rênes ?

GR : Dans L'épongistes il n'y a aucun chef, personne ne tient les rênes. D'abord, il n'y a pas de rênes, ni de cheval ni rien du tout. C'est un duel continu. Ni marteau ni enclume ni faucille. On a fait une carte postale où chacun tient un fleuret : à l'un des bouts il y a un marteau, à l'autre, une faucille. C'est aussi une manière un peu ironique de parler d'un monde passé qui est celui du communisme. On sait qu'on ne peut plus se battre avec le communisme, mais peut-être qu'avec les concepts qui ont été forgés, on peut encore construire des choses. Oui, L'épongistes est un duel, mais pas parce que l'un d'entre nous veut être le chef, il n'y aura jamais de chef dans L'épongistes, mais toujours de l'ironie. Souvent ce que nous écrivons dépasse ce qu'on pense, et c'est exprès, alors nous pensons ce qu'on écrit. Nous

15. *L'épongistes, Broyeur de chocolat, Rouen et Strasbourg*, éd. C'est la faute aux copies et éd. Lieux-Dits. 2004, p. 7.

n'avons évidemment rien à voir avec les notions royalistes, c'était donc un trait d'humour ! C'est une « voix » royale.

[p] : Qu'entendez-vous par « L'épongistes décrasse la réalité » ?

GR : Décrasser la réalité, oui, ça c'est sûr ! Je crois que la réalité a besoin d'être décrassée pour revenir au réel. Le réel est en dessous des couches de crasse que tout le monde y met. C'est pour cela qu'on s'appelle L'épongistes. L'épongistes, c'est du ping-pong, mais c'est aussi du décrassage, on éponge les choses. On n'éponge pas pour oublier, on éponge pour activer la mémoire. Je fais une différence très lyotardienne entre l'oubli et la mémoire. Pour pouvoir créer, il faut oublier, c'est ce qui active la mémoire. Pour nous c'est très clair et c'est pour cela qu'on décrasse la réalité. On aime bien exagérer : on exagère toujours, mais pas assez.

[p] : Quand vous dites que L'épongistes est le seul duo qui dépasse la fiction, on peut comprendre que vous vous prenez pour le seul duo ayant une réelle existence. N'est-ce pas une affirmation un peu pessimiste vis-à-vis des autres duos d'artistes ?

GR : Nous sommes le seul duo qui a un ego, mais nous n'avons pas d'égaux ! Bon, c'est un trait d'humour... Nous ne faisons pas *L'épongistes* contre les autres groupes, c'est bien évident. Tout à l'heure nous parlions de la vision esthétique et politique qu'on peut avoir de l'art qu'on fait, mais il s'agit aussi d'avoir une ambition pour cet art. Si l'on se dit que ce qu'on fait ressemble à tout ce qui l'a déjà été, ... (moi je pense qu'on refait de toute façon toujours les mêmes choses), mais enfin, il faut une ambition pour son art, il faut le décaler. Et cette ambition fait qu'on est un duo complètement autonome, voire seul, ce qui paraît contradictoire avec tout ce que j'ai dit depuis le début de cet entretien ! Donc, ce n'est pas contre les autres, c'est avec les autres, mais sans les autres. C'est-à-dire que nous créons quelque chose de tout à fait autonome. Et ce n'est pas pessimiste, puisqu'on a un travail de citation, même s'il est critique, la critique n'est ni négative ni pessimiste. La critique, revient à dire : « Nous avons une connaissance du champs artistique, donc nous pouvons nous permettre beaucoup de jeux de mots

là-dessus, ainsi que d'ironiser sur les autres groupes et les autres collectifs ». Et cette ironie nous vient, je crois, du travail un peu savant que nous réalisons. Nous n'écrivons pas que des textes déjantés, politiques ou pseudo-poétiques, nous avons également un travail théorique comme le montre notre dernier livre sur les sculptures trouvées. Nous photographions dans la rue, depuis dix ans, ce qu'on appelle « les sculptures trouvées » ; mais plutôt que de les ramener au musée (il y a d'autres artistes qui font cela), nous, on les laisse dans la rue. (photos 6, 7, 8)

[p] : Est-ce une interprétation du ready-made ?

GR : Ah ! on a écrit là-dessus : est-ce que c'est du ready-made, ou pas ? En tout cas, c'est un ready-made absent de lui-même, parce qu'il n'a d'existence que photographique. Et nos photos n'ont d'ailleurs aucune qualité artistique, globalement, elles sont assez mauvaises. Ce sont des photos de touristes, mais c'est pour cela qu'on les fait. Comme elles n'ont pas d'ambition artistique, on est davantage dans une espèce de notion documentaire. Actuellement, on prépare un livre sur « l'installation trouvée ». Alors, celui-ci concerne beaucoup les animaux. On s'est beaucoup intéressé aux vaches, aux chevaux dans les champs, aux canards et aux cygnes. Moi, je suis en train de faire un truc sur les cygnes qui remplaceraient la sculpture...

[p] : On retrouve en effet beaucoup de noms d'animaux dans les collectifs auxquels vous avez participé.

GR : Oui, on aime beaucoup les animaux, c'est une histoire effectivement importante. À partir du Faisant, se sont créés pleins de groupes...

[p] : Avec des noms d'animaux ?

GR : Oui, prenez le Faisant, par exemple (au départ ça s'écrivait « Faisan »). Un jour on a eu une scission avec Michel Dejean et Catherine Gangloff¹⁶, ils sont partis et ont créé le groupe de la Perdrix. Ensuite, le Faisant avait un lieu d'exposition rue Thiergarten (le jardin des animaux) à Strasbourg et quand nous avons quitté ce lieu, l'artiste qui l'a repris, l'a appelé la galerie Zoo. Donc, encore une histoire

16. Je précise que nous sommes restés amis.



Sculpture trouvée
2003, photographie numérique.

Sculpture trouvée
2003, photographie numérique.



7



8

d'animaux. L'un de nos étudiants a créé un groupe qui s'appelle Rhinocéros. Il disait un jour dans un article de journal que son groupe doit pas mal au Faisant, mais Rhinocéros c'est aussi un animal salubre pour faire déguerpir les pères. Voilà, il y a de belles histoires d'animaux. Il y a aussi Renard Surface Active et qui concerne la relation que j'ai avec Jean-Pierre Brigaudiot et Jacques Grandjean.

[p] : Lors de vos lectures-performances avec Jean-François Robic, vous intervenez souvent par alternance. On retrouve cet aspect dans la publication de vos textes comme Le Broyeur de chocolat : il y a une distinction créée par l'organisation du texte en deux colonnes ou par l'utilisation de typographies variées. Est-ce une manière de donner à chacun des intervenants une partition ou un rôle à l'intérieur du duo ? (photo_9)

GR : Non, pas à l'intérieur, mais c'est sûrement une partition, oui, car nous sommes évidemment face à des questions plastiques, auditives ou musicales. Parfois, nous écrivons en alternance, nous inventons des contextes pour une nouvelle réalité ou pour un paysage de la réalité : là où on lit « les galaxies de l'univers », et où à côté de cela, on a « le square », « les WC publics », « le commissariat de police », etc. Ni Robic ni moi ne sommes plus du côté des galaxies ou de l'autre ; on est des deux côtés, mais, il faut bien que dans les lectures, à un moment donné, on définisse qui va lire quoi. Et puis, de temps en temps, il y en a un de nous deux qui a plus de possibilités de lecture, plus de voix pour telle chose, etc. On se partage donc effectivement les rôles. Cela dit, on a des textes comme *Verse les flots là* où on lit complètement tout ensemble, on le superpose même avec des bandes-son réalisées avec l'aide d'un musicien¹⁷ ; à un moment donné on est à huit voix : huit voix de L'épongistes. Donc, c'est une partition. (Ceci dit, le livre est une chose mais il faudrait toujours pouvoir entendre les textes.) Il est vrai qu'il y a souvent une lecture par alternance mais c'est aussi une nécessité pour reprendre son souffle. Ce n'est d'ailleurs pas toujours vrai, par exemple dans *La photo, La même*, je lis le gros du texte et Jean-François hurle « La même ! » ce qui est très dur aussi. Ce n'est pas vrai, par exemple, dans *Herrlisheim*, que vous n'avez peut-être jamais entendu : on a répertorié tous les patelins alsaciens qui se finissent en « -heim ». Et donc moi : « Achen - », et Robic gueule « -heim ! » ; je fais « Algos- » et lui « -heim ! ». « Alten- », « Andols- »,

« Artols - », « -heim ! », « heim ! », « heim ! »... Donc très rapidement cela fait penser à « Heil », ce qui n'est évidemment pas un hasard. C'est très dur à lire, et on ne pourrait pas le lire ensemble. C'est difficile pour une question de rythme. Des musiciens nous ont même dit qu'ils étaient assez étonnés par les modifications de rythme, c'est un texte qui dure 20 minutes et qui est assez haletant. D'autre part, l'objet d'un tel texte n'est pas de faire un amalgame facile mais le travail de la langue, par ses déplacements, montre qu'à tout moment il faut revenir à une conscience esthétique et politique. C'est revenir à l'attention. (photo_10)

[p] : Vous notez que « *L'épongistes est un créateur quadrupède et bicéphale (biphalle également)*¹⁸ ». Cela ressemble à un monstre fabuleux et invraisemblable, un peu comme une chimère, on retombe dans les animaux !

GR : Oui, il y a un peu de cela. Je crois que l'anonymat est aussi une virginité absolument moyenâgeuse, ce n'est pas pour rien que ce sont des chimères et, pour revenir à la question du monstre, Gilbert Lascault a montré que « monstre », c'est monstrier, c'est montrer, et c'est montrer quelque chose qu'on cache au fond de soi. (Moi, je revendique cela, il faudrait consulter Jean-François à ce sujet,... car aujourd'hui, pour vous répondre, je ne suis qu'un « demi-épongistes ».) Je ne fais pas le clown dans ma peinture mais je peux le faire avec L'épongistes. Je peux danser, je peux chanter avec L'épongistes. Je ne le fais pas dans ma vie... quoique, j'aime beaucoup chanter... On a un projet d'ailleurs d'une soirée rock'n roll et blues avec Robic, je crois qu'on va la faire, parce que lui, il chantait du rock et moi, je chantais du blues, ça nous manque.

[p] : Et pour finir ?

GR : Nous n'avons pas évoqué la question juridique à l'intérieur des collectifs. Par exemple : vous avez des groupes, je pense à BP, qui commencent à trois, qui finissent à deux et qui s'appellent toujours BP. Et donc, c'est toute la question juridique qui se pose. Est-ce que le groupe peut garder une entité face à la loi ou est-ce que ces choses-là se renégocient ? Qui a l'autorité dans le groupe ? Est-ce que les deux peuvent l'avoir pour le troisième ? Est-ce que le troisième récupère les œuvres ? Peut-il les vendre ? Est-ce qu'il peut encore faire des

18. *L'épongistes, Broyeur de chocolat, op. cit.*, p. 5.

choses ? Les raisons de ce genre de séparations sont souvent assez triviales, ça peut être une femme, un homme, c'est d'ailleurs souvent pour cela que les collectifs se scindent, mais ils sont obligés de passer par la loi, par la légalité, par la justice... il y a des duos dont on observe qu'au commencement du travail il n'y a qu'un nom, c'est le cas pour Christo et Jeanne Claude, pour Ed et Nancy Kienholz... Et il y a beaucoup d'exemples différents.

[p] : Des divorces de collectifs en somme ?

GR : Oui, il y a du divorce. C'est pour cela que les collectifs sont vraiment des couples (à plusieurs !), et encore, nous n'avons pas eu le temps de parler des familles d'artistes, la Boyle Family qui dit que « l'idée que la création n'est possible que par l'individu est une déviation névrotique de notre époque¹⁹ », Mix et Remix (suisses) qui ont un fils Trimix et une fille Quadrimix, et tout ça !

[p] : On peut peut-être renvoyer aux deux mille pages de votre thèse pour plus de renseignements complémentaires ?

GR : Oui, mais elle ne fait heureusement que mille quatre cent quinze pages.

19. Marc Boyle cité dans *Kunstforum*, n° 107, 1990, p. 232.

La poésie est sur la langue

18 octobre 2003, dans le cadre de la soirée "poésie sonore" du week-end Zone d'art
 (avec Jean-Pierre Bobillot et Patrick Dubost)
 Zone d'art, Strasbourg
 (photo. Chantal Cuisinet)

10. L'ÉPONGISTES

Les oignons

18 octobre 2003, dans le cadre de la soirée "poésie sonore" du week-end Zone d'art
 (avec Jean-Pierre Bobillot et Patrick Dubost)
 Zone d'art, Strasbourg
 (photo. Chantal Cuisinet)

9



10

