

L'art, fabrication ou transgression

Entretien avec Jean-Claude Guillaumon par Abdelkader Damani
Publié dans la revue *Le Croquant* n°55-56, 2007

Abdelkader Damani : *Pour commencer notre entretien j'aimerais que tu me donnes une définition de l'art et que tu me dises si elle a évolué et comment ?*

Jean-Claude Guillaumon : Que ce soit n'importe quel type d'art dans n'importe quelle discipline artistique, c'est quelque part le meilleur de l'homme. Mais ce qu'est l'art aujourd'hui est difficile à cerner de manière simple. Je crois que plus on étudie l'art et moins on a de réponse à cette question ? Et l'art, et notre connaissance de l'art changent avec le temps, il s'agit en fait d'un processus continuellement en devenir. En acceptant cet état de changement permanent, on peut dire sommairement que c'est une expression humaine à un temps T dans une société X. Et qu'il faut prendre en considération ces paramètres pour donner une première approche des contours de l'art. Quand je regarde l'art inca, l'art grec, l'art africain... leurs formes sont différentes, mais à un certain moment chaque forme, dans son lieu et dans son temps, a été fédératrice de la notion d'art dans la société de l'artiste. Il n'y a bien évidemment aucune hiérarchie entre les formes d'art des différentes civilisations. Si dans les sociétés primitives l'art a une relation avec la religion et la croyance, l'art d'aujourd'hui, en Occident, est devenu athée. On peut dire d'une manière générale que l'art reste un besoin humain d'expérimenter le Beau, de tenter d'en parler et de tenter d'en convaincre les autres : ce que dit, ce que fait un artiste a à voir avec la recherche du Beau.

A.D. *Quand tu choisis d'exposer un artiste, est-ce que tu te poses la question de savoir s'il y a du Beau dans son travail ?*

J-C.G. L'interrogation du Beau suffit. Voilà 46 ans que je m'intéresse à l'art et je ne sais toujours pas ce que c'est que le Beau. Mais par rapport à ce que je connais, je peux me prononcer sur ce qui est pertinent et si c'est intéressant. Je n'ai pas la réponse pour toute la scène artistique contemporaine, mais je me pose toujours la question suivante : est-ce que l'œuvre me surprend dans son unicité ? En fait, dans la société occidentale moderne, l'art est l'expression d'un homme unique qui va faire œuvre pour un ensemble et c'est ce que je recherche en regardant l'œuvre d'un artiste : où se situe sa différence et par-delà sa différence la singularité de ce qu'il porte comme regard sur le monde ?

Dans mon travail de directeur de Centre d'Art, j'ai toujours été à la recherche de l'originalité artistique, alors que le public cherche généralement à retrouver des références déjà connues qui le rassurent. Mes choix vont aux artistes qui débordent et transgressent l'ordre historique de l'art. Evidemment ce n'est pas toujours possible. Il faut tout d'abord que l'artiste soit un "poseur de questions" dans son travail et qu'il creuse en permanence en lui-même pour arriver à dire quelque chose d'intelligible et surtout de très personnel.

A.D. *Tu disais que cela fait 46 ans que tu t'intéresses à l'art et cela nous renvoie à 1960. La nouveauté des années 60 n'est pas la même que celle des années 2000 ? Comment cette aventure a-t-elle commencé ?*

J-C.G. A partir de 1960, nous étions dans un processus de création que nous appelions "avant-garde" et je voulais être "d'avant-garde". Après 1980, ces termes ne sont plus utilisés : on parle volontiers de post-modernisme, de culture pop. L'art a procédé pendant tout le XXème siècle à une sorte de "surenchère" de la transgression pour atteindre la "nouveauté". Cela est perceptible depuis les impressionnistes, pour ne citer qu'eux, qui déjà transgressent la réalité, abandonnent la mythologie ou l'histoire comme sujets à peindre et abolissent tous les codes de la peinture. Ils cherchaient, dans le paysage, au-delà des formes, la lumière et ses reflets. La transgression des codes s'est ainsi installée jusqu'aux années 1980.

Etrangement aujourd'hui nous sommes dans un type de création qui est de l'ordre de la référence. L'enjeu pour les artistes ne réside plus dans une transgression de l'art par l'art mais plus par un système référentiel à l'histoire de l'art ou encore aux faits sociaux et politiques. Mais c'est peut-être le fait que l'art soit plus reconnu avec des dispositifs et des institutions multiples pour le montrer, le comprendre, l'analyser... la "fabrication" a remplacé la "transgression".

A.D. *Comment se passent tes débuts dans le monde de l'art ?*

J-C.G. J'avoue qu'au départ c'est ma capacité à dessiner, à reproduire ce que je voyais, qui m'a conduit à m'intéresser à l'art, à la peinture. A 17 ans, j'ai décidé que je serai peintre.

Mon milieu familial ignorait tout de toutes les disciplines artistiques : choisir de devenir peintre était une façon de lui échapper et imaginer entrer à l'École des Beaux-Arts était totalement incongru et "sans avenir". Je n'ai donc pas fait d'études artistiques. Mais plus je découvrais l'art, plus je me rendais compte qu'il fallait faire œuvre de différence et c'est devenu une obsession. J'ai toujours voulu me démarquer, me définir autrement, même par rapport à mes premières références. Je n'avais donc pas d'autre choix que de me "cultiver", il me fallait tout connaître. Comment surtout ne pas faire "du" Nicolas de Staël que j'adorais ? Et comment ne pas intégrer Fluxus en 1966 au moment où je rencontrais Ben ? Car même si je me suis très vite rendu compte que mes idées étaient *dans* Fluxus (je partageais avec eux la même idée de l'art et de la société et le groupe avait déjà installé un discours et des formes d'interventions), je ne souhaitais pas marcher dans leurs pas. Ma quête était d'être un nouveau défricheur en art...

A.D. *Etre le nouveau défricheur est ce que j'appelle dans ton parcours la solitude du départ. On est dans les années 1960 et le milieu de l'art contemporain à Lyon est presque inexistant. Comment prends-tu conscience et connaissance de l'art contemporain ?*

J-C.G. J'ai multiplié mes efforts en lisant, en essayant de trouver des sources... Par bonheur, j'ai rencontré un groupe de gens de mon âge - qui sont encore aujourd'hui ma famille d'amis - et qui s'intéressaient à la littérature, au cinéma, à la musique de jazz et moi, j'étais le seul intéressé par la peinture. Nous découvrions ensemble, à travers des échanges et des discussions passionnées... J'ai découvert Le Nouveau Roman avec Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, James Joyce... la poésie de René Char. Nous avions tous un intérêt pour le jazz. J'avais eu pour l'anniversaire de mes 16 ans mon premier 45 tours : sans le connaître, j'avais choisi Charlie Parker étonnement, au saxophone ténor (!) et très vite j'ai découvert John Coltrane, "le géant du Ténor", et Ornette Coleman, le "jazz de demain" ! C'était le choc... Mais un jour, chez le disquaire de mon quartier, j'ai découvert un certain Pierre Boulez qui avait mis "Le marteau sans maître" de René Char en musique : j'ai acheté ce disque et alors j'ai littéralement "débarqué", avec étonnement et enthousiasme, dans la musique contemporaine ! C'est avec boulimie que je découvrais l'art et la culture du XXème siècle alors que je n'avais pas de culture dite classique. J'ignorais Rubens, Beethoven, Stendhal... Cette boulimie dure depuis 46 ans et j'ai tenté partiellement de combler tous mes manques.

Très rapidement, avec mon groupe d'amis, nous avons loué un local, rue Ferrachat à Lyon, avec une partie boutique sur la rue, afin d'organiser des expositions de peinture, des lectures de poésie, et une partie cave pour les répétitions des musiciens de jazz. Plus tard, nous avons fréquenté un bar qui existe toujours à Lyon (Le Caveau), repère de "l'intelligentsia lyonnaise". C'était aussi le seul bar où l'on pouvait, avec un seul café commandé, rester la journée entière à discuter. "Le Caveau" était le repère des maoïstes, des trotskistes, de la bande du Hot-Club avec Raoul Bruckert, des peintres Mado Lambert, Jim Léon, Paul Hickin, Alain Crombecq. Nous allions au Théâtre du Cothurne, rue des Marronniers, voir les pièces montées par Marcel Maréchal et sa troupe. J'ai connu les dernières années de la galerie Michaud et les débuts des galeries "le Lutrin" et "L'Œil Ecoute".

A.D. *A partir de quel moment exposes-tu et comment arrives-tu à exposer d'autres artistes ?*

J-C.G. Au départ, j'ai été happé par Mado Lambert et les représentants de l'avant-garde lyonnaise. J'ai fait mes premières expositions avec le TEC (Travail et Culture). Mais je voudrais revenir sur un moment important. A mon retour de l'armée, en 1964, j'ai eu la possibilité d'aller à la Biennale de Venise où j'ai vu les œuvres du Pop Art américain, et j'ai découvert des artistes qui faisaient du "happening" et de "l'environnement". C'est à partir de ce moment que tout a basculé et que j'ai abandonné progressivement mes tentatives en peinture.

Mais revenons à Lyon, Mado Lambert, après avoir vu mon travail, m'a proposé d'exposer avec d'autres artistes à la MJC de Monplaisir, où j'ai montré "Cézanne 66" : c'est là que André Mure et René Derouille ont apprécié avec beaucoup d'enthousiasme cette œuvre. Il était question d'une toile avec une partie vierge, des traces de peinture, un bout de tapisserie arrachée ; au bas du tableau était fixée une étagère recouverte d'une nappe plastique colorée sur laquelle étaient posés des objets en plastique souple : cruchon jaune et noir, éclairs au chocolat, pommes rouges ; tous ces objets - de farces et attrapes - faisaient "couic-couic" lorsqu'on les pressait. J'ai été invité à d'autres expositions avec ce même groupe et c'est ainsi que j'ai rencontré Henri Ughetto, l'homme et son œuvre.

Dès 1966, la rencontre de Ben et de Fluxus, puis en 1967, l'invitation de l'association des critiques d'art au Salon Regain, m'ont conduit à réaliser mon premier tableau vivant "Le Déjeuner sur l'herbe" avec la complicité du jeune François Guinochet. Cette manifestation fut considérée par André Mure comme le premier happening lyonnais et perçue comme scandaleuse car nous avons cuisiné sur place pendant le vernissage en abandonnant les restes du repas sur le tapis vert avec une pancarte : "Ici a eu lieu un déjeuner sur l'herbe"... Une semaine plus tard, j'ai mis en place avec

Guinochet, l'"Exhibition d'un appartement", rue Cdt Faurax, dans le 6ème arrondissement de Lyon. C'était un "environnement", installation dans laquelle j'accueillais le public en peignoir. Chacun pouvait consulter nos photos de famille, lire notre courrier personnel, voir des images de ma vie au quotidien à travers des judas installés dans des portes de placard. On avait fait pousser des fleurs dans les lits... C'était ça "Exhibition d'un appartement".

Plus tard, on a invité Ben qui, à son tour, nous a invité à Nice dans son magasin. C'est pour Nice, chez Ben, que j'ai fait ma bande son "Guillaumon-Guillaumon", actuellement dans la collection du Musée d'Art Contemporain de Lyon. J'ai fait aussi une tablette sur laquelle j'ai posé un lapin vivant que j'ai désigné comme le Lapin de Dürer. Dans une autre salle, j'ai déversé 40 cm de feuilles mortes recouvrant tout le sol et mis en place des sculptures en glace qui fondaient et disparaissaient progressivement. D'une certaine manière, j'interrogeais la peinture avec le "Lapin de Dürer" comme avec "Cézanne 66". Dans l'installation des feuilles, je voulais faire partager le plaisir enfantin de marcher dans les feuilles mortes, les sculptures de glace laissaient penser à la fragilité de l'art ; et le "Guillaumon-Guillaumon" interminablement diffusé dans la galerie avait valeur de signature immatérielle. Je me positionnais ainsi contre l'art-marchandise et je pratiquais le happening, afin que rien ne soit à vendre, seulement à voir, à ressentir...

A.D. *S'agissait-il d'être dans l'intimité de l'artiste ?*

J-C.G. Oui, il s'agissait d'être dans l'intimité de l'artiste, mais aussi et surtout d'exposer le vivant. La vie devenait l'œuvre d'art, c'était ça pour nous le happening. Et à ce propos, Ben a fait quelque chose d'extraordinaire : il est venu à Lyon avec plein de petits écriteaux que nous avons placé partout dans l'appartement "regardez par la fenêtre c'est suffisant"... et il est resté pendant 4 heures assis sur une chaise haute, le visage complètement bandé avec un écriteau à côté de lui qui disait : "je n'entends rien, je ne vois rien, je ne dis rien mais il reste toujours ma prétention". Cela a jeté un froid colossal chez les visiteurs qui découvraient Ben dans le coin de la pièce, complètement emmaillotté et immobile. Dans la soirée, nous avons organisé un concert Fluxus au Hot-Club de Lyon où nous étions associés à Ben pour jouer des pièces de Brecht, Maciunas, Nam June Paik...

Plus tard, toujours dans l'appartement qui nous servait de galerie, nous avons organisé l'exposition du groupe BMPT : Buren, Mosset, Toroni, Parmentier, qui étaient à leurs débuts (c'était leur troisième exposition). Puis nous avons invité Viallat, Saytour et Dolla, exposition intitulée : "La nouvelle tendance de l'école de Nice", avant la création de Support-Surface. En 1968, avec mon complice Guinochet, j'invite Ben, Filliou, Dietman et Georges Brecht à une performance : "Oubliez l'art et venez manger avec nous". L'acte artistique devenait le partage d'un repas avec le public. Ce partage primait sur l'acte artistique : vivre suffisait. La présence de l'artiste, du poète, est aussi importante que son œuvre ; c'est d'ailleurs une réalité dans certaines cultures. Cette posture fait que je n'ai aucune trace de ces moments-là. Pourtant entre 1967 et 1970, j'ai organisé des happenings, parmi lesquels figurent "Ainsi parlait Carmichaël", "Le grand Zampanò", "Opéra Bouffe". Aujourd'hui il faudrait faire des photos, des vidéos, les signer pour en faire des œuvres d'art. Cela était impensable. Nous n'avions aucun souci de récupération, ni d'archives ; seul comptait le partage de ce moment avec le public. Nous voulions être dans le vivre. La forme du happening était conditionnée par ce postulat, rien ne devait être prévisible, car s'ajoutait souvent la réaction du public qui pouvait à tout moment faire dévier la proposition. C'est peut-être là que se situe la différence entre le happening des années 60 et la performance à partir de 1970. Cette dernière est organisée sous forme théâtrale avec un public spectateur, un travail de traces (photos, enregistrements audio-visuels) et surtout un retour des "traces" dans une galerie. Le happening que j'ai pratiqué, comme d'autres à l'époque, n'était pas dans ces attentes et ne prévoyait pas un retour dans la galerie : en clair, notre propos n'était pas de faire de la marchandise.

Tout cela peut paraître "héroïque" aujourd'hui, mais à l'époque, c'était d'une facilité déconcertante. Personne ne vendait d'œuvres d'art. En province, il n'y avait quasiment pas de lieux d'art contemporain. Les réseaux se constituaient autour de dispositifs simples comme le "mail art". J'ai souvenir qu'à chaque fois que j'ouvrais ma boîte aux lettres j'avais des dizaines de courriers qui m'arrivaient des quatre coins du monde, de Armleder ou d'autres artistes que je n'avais jamais rencontré. D'ailleurs à ce propos, j'ai rencontré Jacques Charlier à la fin des années 80 pour l'exposer au CAP de Saint-Fons et il m'a montré des courriers que je lui envoyais dans les années 1960/70 !

Je n'ai rien gardé de cette époque, ni le "mail-art", ni les productions Fluxus : jamais je n'aurais imaginé un seul instant que cela allait finir dans des musées, exposé bien à l'abri dans des vitrines ! En art, ce n'est pas la conservation qui m'intéresse, c'est l'interrogation. Toutes les expositions que j'ai organisées à cette époque étaient dues aux hasards des rencontres. En fait, si je m'activais autant, c'était pour aller chercher des "alliés" afin qu'ils me confortent dans mon attitude, très conscient que l'art à Lyon n'était pas franchement dans son époque.

A.D. *Comment vas-tu poursuivre après 1970 ?*

J-C.G. En 1969, Ben lance l'idée d'un Festival International "NON-ART" et le propose à tous ceux pour qui "l'Art, c'est la vie". Je décide de participer et de prendre en charge l'organisation pour Lyon. Chaque action aussi dérisoire que de fumer une cigarette ou boire un verre de vin peut être inscrite dans le Festival. C'est encore une idée Fluxus, un état d'esprit : ne pas être récupérable, être un artiste dans le fond, mais être aussi un homme ordinaire. Au delà de cette attitude "Non-Art", qui reste malgré tout dans le monde de l'art, il y avait pour moi un positionnement politique. L'idée était de rompre avec la société de consommation et l'art-marchandise.

A.D. *Tu es dans une posture radicale où il faut changer, voire faire disparaître, et la société de consommation, et l'art ?*

J-C.G. Oui, tout à fait, car la société, l'art et l'artiste sont indissociables. Un artiste doit se poser trois questions : pourquoi je crée ? dans quel contexte je le fais ? et à qui je m'adresse ? Les réponses doivent apparaître implicitement dans son travail. Est-ce que je fais un produit décoratif ? Est-ce que je cherche à transmettre une vraie émotion ? L'art doit proposer un profond questionnement sur la société et on ne peut faire "œuvre d'art" sans une profonde et continuelle remise en cause. Si un artiste ne se pose pas ces questions, il finit par fabriquer des objets, seulement des objets, comme la société en fabrique des milliers. Bouleverser l'esthétisme bouleverse son conditionnement.

A.D. *Et là, la remise en cause va jusqu'à l'annulation même de ton art ?*

J-C.G. Oui, à cette époque je me posais sincèrement la question de savoir ce qu'était un artiste par rapport à un ouvrier qui travaille 48 heures par semaine ? Un petit rigolo qui bidouille des couleurs dans son coin ? Rien d'autre. C'était ce que je pensais à ce moment-là et il m'arrive encore de me poser la question.

A.D. *Cette période de rupture va durer jusqu'en 1976 ?*

J-C.G. Oui, après le Festival NON-ART, je prends la décision de suspendre mon activité artistique, mais je continue à fréquenter le milieu artistique où sont mes amis et je n'arrive pas à me satisfaire de mon travail alimentaire en bureau d'études. C'est à ce moment-là que je redécouvre un appareil photo acheté quelques années auparavant. Je me mets alors à l'utiliser en devenant mon propre sujet, sans pour autant devenir un "photographe". La photo n'est qu'un moyen pour raconter mon histoire, l'histoire d'un homme ordinaire : son intimité, sa position sociale. Je me rends compte alors que je ne peux pas me satisfaire d'une vie sans pratique d'une expression artistique.

En 1975, je rencontre Jean-Michel Foray, critique d'art qui, en découvrant mes photos, ne comprend pas pourquoi je ne cherche pas à les montrer. C'est grâce à lui que je me suis remis à exposer. Dès ma "première" exposition à la galerie Traboule 91, j'obtiens le prix de la critique d'art comme la meilleure exposition de l'année. Le prix est décerné par l'Association des critiques d'art lyonnais (René Derouidille, Jean-Jacques Lerrant, André Mure, etc.). L'autre événement de 1976 est la création de l'ELAC (Espace Lyonnais d'Art Contemporain), toujours à l'initiative de la même association de critiques d'art, qui organise l'exposition inaugurale sous le titre "La réalité en question". Je participe alors à cette exposition avec le groupe de Traboule 91.

A.D. *Dès les années 1980, tu commences ton travail de directeur de Centre d'Art, d'abord à Genas, puis à Saint-Fons.*

J-C.G. L'opportunité a voulu que je donne des cours de dessin à Genas et j'ai ainsi rencontré l'élú à la Culture et le Maire qui me proposent un lieu pour organiser des expositions. C'est ainsi que je me vois leur présenter un véritable programme de six expositions annuelles pour montrer "l'art en train de se faire" au niveau national, avec l'idée d'échanges avec d'autres lieux : la Maison des Expositions de Genas était née. Ma proposition est entérinée en juin 82. L'enjeu de la première exposition était fort. Je n'avais pas le choix : je devais réussir.

C'est ainsi que je débute en septembre de la même année avec une première exposition volontairement médiatique. Grâce à la complicité des jeunes conservateurs du Musée de Grenoble (Thierry Raspail et Christine Breton), où mon travail artistique venait d'être montré en 1980, j'accroche à Genas des dessins de Picasso, Matisse, Modigliani, etc., prêtés par ce Musée. Cette exposition inaugurale a fait grand bruit et le lieu aussitôt reconnu est devenu vite incontournable dans l'agglomération, permettant de développer ce qui était le cœur de mon projet : témoigner de la création vivante. A la suite des dessins du Musée de Grenoble, "Ménage à 3" (Aubanel, Lecoffre,

Pouillet), "Nice is nice" (jeune création niçoise autour de Ben) et des artistes toulousains autour de la revue "Axe Sud", ont contribué à placer Genas dans le paysage de l'art contemporain. La programmation à Genas durera jusqu'en 1996, parallèlement au Centre d'Art de Saint-Fons que j'ai ouvert en 1986 avec des expositions principalement monographiques, me permettant pendant une dizaine d'années d'organiser onze expositions par an. Maintenir l'équilibre entre ces deux lieux a été fatiguant, voire épuisant, mais j'ai vécu avec chaque artiste une expérience magnifique. Au delà de l'ampleur de la tâche qui m'obligeait à être sur deux fronts, il me fallait voir un maximum d'ateliers et je me devais de ne jamais refuser de recevoir quelqu'un.

La première exposition au CAP de Saint-Fons a été celle de Jean-Louis Delbès, dont j'aimais beaucoup le travail. C'est à ce moment-là que la forme d'exposition telle qu'on la voit maintenant a pris corps avec trois axes inséparables : exposer l'œuvre, servir de passerelle entre l'œuvre d'art et le public, produire un catalogue de l'exposition qui permettra l'inscription du travail de l'artiste dans le temps et servira d'outil de communication.

A.D. *Comment as-tu articulé les trois échelles territoriales pour un Centre d'Art : l'échelle locale, en tant qu'équipement de la ville et donc la relation aux habitants, l'échelle régionale et la notion de réseaux entre structures artistiques et culturelles, et l'échelle internationale, celle d'une actualité de l'art contemporain ?*

J-C.G. Les trois territoires que tu cites ne sont pas distincts, ils sont imbriqués et complexes. A l'échelle du territoire d'une collectivité locale, le soutien politique est important. Si tu n'as pas ce soutien, il est pratiquement impossible de réussir une politique artistique dans le domaine de l'art contemporain. Je ne connais pas la situation des autres formes d'art, mais en ce qui concerne la création contemporaine on est constamment dans la remise en cause. Je peux dire que montrer de l'art contemporain, comme montrer de la danse contemporaine ou faire écouter de la musique contemporaine, c'est avant toute chose être en périphérie de l'art officiel. Le public est ainsi constamment perturbé, car il ne retrouve pas les références culturelles connues. Il faut donc faire un effort permanent de médiation et ne pas mépriser le soutien politique. Si j'ai abandonné Genas en 1996, c'est que les élus venaient de décider un changement d'orientation radical en arrêtant de montrer l'art contemporain à la Maison des Expositions. Là, je n'avais donc plus ma place.

Il y a bien évidemment de nombreuses stratégies pour obtenir l'adhésion des élus et des habitants d'une ville. Je voudrais me contenter de citer ici une anecdote : j'ai souvenir du précédent premier adjoint de Genas qui vient me voir un jour, après une visite qu'il venait de faire du Centre Pompidou à Paris, et il me dit : "Beaubourg, c'est comme chez nous". Il venait en effet de se rendre compte que ce que je faisais à l'échelle de la ville, dans un petit lieu, n'était pas loin des préoccupations des grandes institutions artistiques et culturelles. A défaut d'apporter plus de compréhension des œuvres d'art exposées, ce genre de prise de conscience participe à éclairer l'importance d'un lieu d'art contemporain dans une ville aussi petite soit-elle. On peut certes s'amuser de cette anecdote, mais elle permet de comprendre le lien qui se noue entre une action locale et son inscription dans l'histoire de l'art vivant. Bien évidemment, il est hors de question d'aller dans le comparatisme et la tentation d'égaliser une grande institution. Il faut surtout être dans une dynamique globale de l'art et être sans concession sur le contenu artistique. Ce contenu artistique est au cœur de l'activité d'un Centre d'Art. Il est le moteur qui entraîne toutes les activités annexes : médiation, pédagogie en direction de tous les publics et lien avec les différentes institutions culturelles du territoire. Je considère que ces activités annexes sont très importantes et j'ai toujours voulu que, "comme aux Galeries Lafayette", il se passe toujours quelque chose dans le Centre d'Art. Pour atteindre cela, j'ai procédé à un changement radical de la perception que nous avons du public. Pour moi, le public n'est pas un visiteur, il est un utilisateur du Centre d'Art. Ainsi le Centre n'est plus une finalité mais un moyen, un outil pour comprendre l'art et par là agir sur la vie, sur nos manières de voir le monde.

A Saint-Fons, j'ai créé plusieurs services autour de l'exposition. Par exemple une artothèque où plus de soixante-dix personnes viennent tous les mois choisir un dessin, une estampe, une photo... Une fiche qui renseigne sur l'œuvre de l'artiste et qui renvoie aux documents que possède le Centre (vidéos, catalogues, livres) est accrochée au dos de chaque œuvre de prêt. Ce lien permanent crée une dynamique autour du Centre d'Art et favorise une relation durable avec le public. Il en est de même avec la diathèque, très utile pour les animateurs et les enseignants en arts plastiques, les conférences, la bibliothèque de consultation. J'organise également des manifestations qui mêlent d'autres disciplines artistiques telles que la poésie ou la musique. C'est aussi une façon de croiser des publics et de permettre de nouvelles ouvertures. Tous les moyens sont bons pour "faire connaître" et partager la découverte de l'art dès le plus jeune âge. Depuis la création du Centre, nous accueillons des classes en visites d'expositions. Nous apprenons aux enfants à lire l'art en le questionnant. Comment est-t'il fabriqué ? Quels matériaux le constituent ? Que nous raconte-t'il ? Nous procure-t'il une émotion ? Nous insistons particulièrement sur le vocabulaire qui permet de

spécifier la nature de l'œuvre. L'idée est que l'enfant puisse présenter l'œuvre à une tierce personne, à ses parents par exemple. Nous avons aussi des ateliers de pratiques artistiques dans le cadre du péri-scolaire. Nous organisons tous les ans avec les enfants une exposition de leurs travaux que j'ai intitulé "Jamais trop tôt, jamais trop d'art". Il y a eu par exemple la création d'un "bus peinture" qui se déplaçait dans un quartier de la commune et proposait aux enfants une pratique picturale en se plaçant au pied des immeubles. Cette action a duré sept ans. Récemment, à l'occasion de la fête des lumières, nous avons occupé les vitrines des commerçants avec des films vidéos d'art contemporain. Cette initiative fut accueillie avec succès. Et tout dernièrement, à l'occasion du 20ème anniversaire du Centre, des œuvres de l'artothèque ont été installées dans vingt-deux vitrines des commerces de la ville. Le lien ainsi tissé avec les commerçants, leur plaisir exprimé lors de la visite de l'exposition dans le Centre d'Art (ils se sont photographiés devant les œuvres exposées), me conforte dans l'idée que côtoyer l'œuvre d'art est la première des actions pédagogiques. Ma conviction est que rendre possible la rencontre avec l'œuvre d'art par une politique de proximité passe bien avant toute connaissance livresque ou théorique. Dans les années 60, il fallait se rendre à Paris pour voir de l'art contemporain. La distance est un obstacle et la photo rend très peu compte de l'état de l'œuvre.

A.D. *Qu'est-ce qui t'intéresse chez un artiste pour l'exposer ?*

J-C.G. Difficile de répondre à cette question. Je sais exactement ce que je ne veux pas montrer. Maintenant pour dire pourquoi avoir choisi tel ou tel travail artistique, la chose est très complexe. Rentrent en ligne de compte de nombreux paramètres dont bien-sûr l'originalité de l'œuvre. Mais c'est le concept, le propos, le questionnement "supporté" par une pratique adaptée, qui font l'intérêt de l'œuvre. Le plus important réside dans ma capacité à défendre l'œuvre proposée et ça, je ne peux le faire que si l'artiste est complètement engagé dans ce qu'il fait. L'engagement doit être sans faille. Parfois, je me trouve face à un artiste dont la recherche n'est pas encore tout à fait aboutie, et ma relation prend plus de temps, un an, voire plus, à suivre l'évolution de son travail. Car ce qui m'a toujours intéressé, c'est la découverte de nouveaux artistes et d'organiser leur première exposition. Parfois, c'est la surprise totale ou encore l'intuition. C'est le cas de Pierrick Sorin : j'étais à Nantes pour rencontrer des artistes dans leurs ateliers sans avoir fait de choix, lorsque dans le dernier atelier visité, je découvre l'univers de Pierrick Sorin à ses débuts, univers qui me remplit de joie et qui m'enchantent. Sans hésitation, je décide de lui proposer sa première exposition dans un Centre d'Art.

Mais je le redis, il n'y a pas de recette, tout au moins des étapes. Je peux en distinguer trois : la première est celle de la rencontre, suite à l'envoi d'un dossier, à une exposition visitée. La deuxième, qui est la plus importante, est la visite de l'atelier ; dans ce lieu à mi-chemin entre les souvenirs d'esquisses inachevées, de travaux finis mais oubliés, de processus en cours, de déceptions, la perception de l'œuvre est la meilleure. La troisième étape découle directement de la deuxième, c'est celle de mon imaginaire. Si je décide d'exposer un artiste, cela signifie que j'ai commencé à imaginer ses œuvres dans le Centre d'Art. Je dois rêver quel type d'exposition faire avec l'artiste.

Une fois ces étapes passées, je me mets à disposition de l'artiste pour le conforter dans son processus de création, défendre son œuvre, concevoir sa mise en espace et surtout l'aider à choisir de montrer ses œuvres les plus pertinentes.

Ma programmation a mes qualités et mes défauts, que j'assume, et je préfère cela au choix mou et consensuel d'un groupe de décideurs. Un lieu tel qu'un Centre d'Art a l'identité et la personnalité de celui qui le dirige.

A.D. *Par quelle phrase pourrais-tu résumer cette traversée de l'art contemporain ? Et peut-on parler d'un aboutissement ?*

J-C.G. Non, il n'y a pas d'aboutissement, seul le chemin importe. Mais j'aimerais être, modestement et à mon échelle, comme les grands batteurs de jazz : les batteurs de jazz sont toujours juste un peu en avance sur le temps et c'est cela qui fait pulser les solistes et projette les musiciens qu'ils accompagnent totalement en avant. Quand tu es légèrement en avance sur le temps, c'est que tu fais bien ton boulot.