

(R)évolutions

Autor(en): **Aymon, Marie**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art**

Band (Jahr): - **(2001)**

Heft [1]: **Anfänge : eine fotografische Geschichte**

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-623984>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

(R)évolutions

Marie Aymon

Changement de cap, recommencement, nouveau départ... voici deux témoignages qui racontent un moment particulier de la vie: la fin d'un cycle et le début d'un autre. Ou la nécessité de dissoudre une partie de l'être familier pour aller à la rencontre d'une part de soi-même en devenir. Décalages, doutes, aspirations et fragilités... Les difficultés sont nombreuses mais, poussés par une nécessité intime, ces deux artistes ont en commun l'authenticité de leur questionnement, et la conscience sous-jacente que toute pratique, artistique ou autre, n'est qu'un moyen ...

Jean Nazelle (1929), graveur, s'est consacré tardivement à une pratique professionnelle de la gravure, après une carrière de scientifique:

Si j'avais été un type comme tu essaies de me faire dire que je suis alors que je ne le suis pas, un type sensationnel, j'aurais pris une décision à l'âge de 55 ans et j'aurais dit H c'est fini, la médecine c'est fini, et H devient Nazelle! Ça c'aurait été une révolution, mais ça ne s'est pas fait comme ça. H a été jusqu'au bout parce qu'il assume et à l'âge de 65 ans il a dit salut, on lui a dit salut et là, il a jeté ses livres au feu et il a fait de la gravure.

Pierre-Yves Gabioud (1953), peintre, est de retour dans son village de montagne après avoir vécu quelques années essentielles de communauté artistique, sur un modèle conceptualisé par Otto Muehl, artiste actif au sein de l'Actionnisme viennois dès les années 60.

Des recommencements, il y en a eu plusieurs. Mais il y en a un principal qui a été de quitter le groupe et de me décider à apprendre vraiment la peinture.

La phrase essentielle du commencement: avoir le courage de peindre aussi mal que l'on peint.

Entretien avec Jean Nazelle, graveur

Depuis quelques années, tu fais de la gravure à plein-temps. Quelle a été ta pratique artistique jusqu'alors?

J'ai toujours pratiqué la peinture, le dessin. Jusqu'à 24 ans, beaucoup, et puis ça s'est calmé à cause de mon métier. Mais j'avais toujours des huiles et des châssis et de temps en temps je faisais quelque chose. Savoir si c'était bien ou pas ... Il n'y a donc pas eu tout à coup une décision abrupte, j'étais Machin je suis Truc, non, j'ai toujours été un peu Truc, avant!

Pourquoi tout à coup ce passage à l'acte?

Parce que j'avais le temps! La possibilité de s'exprimer bien, avec passion, avec une certaine qualité, ça va avec le temps consacré à cette activité. J'ai été libéré de mon travail, il n'y a pas eu de révolution; la porte était entrouverte et pfut ... je me suis engouffré.

J'ai commencé une formation à l'âge de 50 ans. En dehors de mon métier, parallèle et modeste, 3 fois 2 heures par semaine. Je suivais des cours car je ne comprenais pas comment on arrivait à faire de la gravure. Je me suis dit que c'était intelligent de la part d'un homme vieillissant d'apprendre quelque chose de nouveau. Le départ à zéro, grâce à la technique. Donc je l'ai apprise.

Et peut-être que j'avais au fond de moi l'image du futur, les quinze ans après, en me disant: vas-y, peinarde mais solidement, tu vas apprendre une technique et quand tu auras la possibilité de faire toute la journée de la gravure, tu seras prêt.

Qui admires-tu?

Banal. Matisse toujours, Picasso, Giacometti. Il faudrait trouver des gens un peu moins chenus ... Ce sont des pièges à vieux qui consistent à s'entendre dire que tous ceux qu'on admire, qu'on admirait, sont morts ... Un autre disparu qui a compté, Pollock, Soulages, Ryman, Marden. Et une femme aussi Joan Mitchell, une femme remarquable, que tout le monde pense être proche de Monet, ce dont elle se défendait terriblement, lui préférant Van Gogh.

Il était important de changer de nom?

Changer de nom, ça signifie qu'on a fermé la porte à un certain passé et qu'on s'investit totalement dans cette nouvelle chose. C'est peut-être un peu par peur, on pourrait dire, Nazelle, il a du temps maintenant, il ne sait pas que faire à la maison alors il fait de la gravure. On peut toujours le dire même si on change de nom, mais malgré tout ça signifie que l'on passe à autre chose et c'est bien.

Tu es donc devenu un artiste ...

D'abord le fait de pratiquer à plein-temps ne m'a pas fait passer de rien à un artiste. Ça m'a fait passer de rien à quelqu'un qui fait de la gravure. Au départ je ne cherchais pas à montrer ce que je faisais. C'était juste ma nécessité intérieure.



Jean Nazelle

Mais le plaisir peut parfois être plus grand à plusieurs que seul, et finalement j'aurais bien voulu montrer la chose. C'est là que m'est venue l'envie d'exposer, mais ça m'a pris du temps. Je me suis dit que la seule possibilité était d'aller avec un cartable voir des galeristes. Certains me connaissaient de vue, d'autres connaissaient mon nom parce que j'avais acheté des choses. Alors j'ai fait une sélection car je n'osais pas montrer mon travail partout.

J'étais comme un voyageur de commerce et ça me rappelle mon enfance. Mes parents étaient très attachés à un type qui était tailleur, qui, pour faire sa clientèle, passait chez les gens et montrait des étoffes. Puis il te faisait un complet veston. Il avait une grande valise. Et j'ai eu l'impression d'être comme ce zézé. Je venais avec une énorme valise et je disais: je fais de la gravure, est-ce que ça vous intéresse? Et là j'ai pensé à ce type. ... Tu viens avec tout un fourniment et on te dit: Oh! là! là! la gravure c'est fini, noir et blanc c'est déjà tellement triste, vous faites de la couleur? Ah, vous n'êtes pas d'ici, il faudrait qu'on vous trouve un artiste connu ... Donc on avait le sentiment qu'en définitive on aurait mieux fait de continuer à se faire plaisir tout seul ... Cet effort pour se rapprocher de quelqu'un était impossible.

Et puis j'ai eu la chance de tomber sur les deux galeristes, les deux seuls que j'ai visités avec tout mon fourniment qui ont été chaleureux et qui, les premiers, m'ont fait confiance: Marie Schwaller, Post-Scriptum à Belfaux, et Aeschlimann, Plexus à Chexbres. Et je dis toujours que, si par hasard j'étais le plus grand graveur du monde, je n'oublierais jamais jamais ces deux galeries.

Ton changement de situation a-t-il modifié ton regard sur le monde artistique?

Oui, j'étais finalement persuadé que le monde des intellectuels était un panier de crabes quelle que soit la profession, médecins, avocats, notables et politiques (c'est difficile de me contredire) et je pensais que le fait d'être un créateur était quelque chose ... tellement proche de Dieu le Père, qu'il n'y avait que le côté positif dans cette profession! Et ce n'est pas vrai. C'est le même panier de crabes parmi les graveurs, les artistes, les peintres, que parmi les médecins et les avocats.

Cependant moi je m'en fous, je ne fais partie d'aucune société, les gens se battent entre eux.

Et il y a l'aspect du marché de l'art. Même dans des petites galeries où la vente dans une exposition peut être modeste, il y a quand même des choses ... terrifiantes qui se passent, où le galeriste ne paie pas ses artistes ou il oublie de renvoyer des œuvres qui n'ont pas été vendues, où on se regarde entre galeristes comme si on était des ennemis, parfois au sein même d'une association, etc ... Il y a toutes sortes de choses qui montrent que le milieu artistique, qu'il soit des créateurs ou de ceux qui aident les créateurs, n'est pas différent des autres. Ça c'est un peu décevant.

As-tu dû faire face à des préjugés à l'égard de ta nouvelle pratique?

Oui, d'abord les miens. Je me disais: puisque je touche quelque chose chaque mois, est-ce que j'ai le droit de vendre, de prendre la place de quelqu'un ... Et on en a discuté avec plusieurs personnes; c'est difficile, si tu exposes, de ne pas vendre, et d'autre part si je prends la place de quelqu'un, je suppose qu'on m'a choisi en comparaison. Oui, bon ...

Quand on commence une formation artistique à 55 ans, d'où part-on?

Chances et difficultés ...

Des chances, il n'y en a aucune.

Des avantages ... Il y en a un certain, c'est qu'on vit. On vit une combine nouvelle, on ne dort pas parce qu'on pense à quelque chose, on se dit qu'on est le roi des cons parce qu'on n'arrive pas à faire une ligne droite, on pense au lendemain ... on vit. Ça n'a rien à faire avec l'art, c'est l'occupation par le travail. C'est l'avantage, l'impression d'arrêter ta vie, de ne plus vieillir, et tu as l'impression même, éventuellement, quand tu as un verre de blanc dans le nez, de rajeunir ... Donc ça, c'est l'aspect thérapeutique.

Mais la maturité ... Même si j'initie ma pratique en même temps que le jeune, je le fais à mon horloge à moi, dans son temps à lui. Pour moi c'est difficile parce qu'on dit: mais ce vieux schnock, est-ce qu'il a quelque chose à nous raconter? Il babole... Tandis que le jeune qui commence, c'est sensationnel, tout est possible. En même temps c'est difficile pour lui, tandis que la vie pour moi est plus facile. Bref, on a des difficultés différentes.

Quelle est ton ambition?

J'ai toujours eu des problèmes avec l'ambition. J'ai toujours voulu aller de l'avant avec volonté, avec persévérance. Mais j'ai toujours méprisé le désir de régner, de tout bouffer. Mon ambition artistique est claire, et dans le même temps, je crachote mon venin édulcoré sur ces galeries prétentieuses qui n'attirent que les gens nantis.

Peut-on avoir une ambition lorsqu'on est un vieillard cacochyme?

Pour qu'il y ait début, il faut qu'il y ait suite suffisamment longue. Pour qu'il y ait début il faut un avenir.

T'intéresses-tu toujours à la science?

Pas du tout. Sauf pour m'énerver ...

Entretien avec Pierre-Yves Gabioud, peintre

Jeter ses certitudes au compost comme un espoir en terre.

(Olivier Taramarçaz)

Tu as commencé ton parcours artistique à Vienne, dans un bouillon de culture assez radical...

Vienne est le biotope de la psychanalyse; c'était Freud, c'était Reich, et dès le début du siècle ont eu lieu ces prises de conscience de la voix de l'inconscient, de l'animalité, de la sexualité, des pulsions thématiques. Nous vivions un essai utopique par une mise en pratique de l'extrême. Ça avait déjà commencé ailleurs avec Yves Klein, ou avec Pollock d'une certaine manière; le corps était au centre du débat, le corps était devenu matériau de travail; le corps, et d'un autre côté la psyché, l'émotion.

Ce projet de communautés artistiques était une utopie, comme Monte Verita en était une au début du siècle, et d'autres communautés en Europe dans les années 60-70. Beuys le définissait aussi «das Gesamtkunstwerk», l'œuvre d'art totale; il n'y a plus de séparation entre l'œuvre d'art produite et le vécu, le quotidien. Il fallait déloger l'art de son podium et mettre le quotidien, l'humain, le privé sur ce podium, comme œuvre à façonner.

Elever la vie?

Elever la vie ou rabaisser l'art. Nous, c'était plutôt rabaisser l'art. Le rendre plus vrai. Ne pas produire une œuvre d'art aseptisée et factice alors que l'artiste lui-même a des pulsions perverses, agressives ou de toute nature, non mentionnées dans l'œuvre d'art. Nous, on voulait voir ce qu'il y avait derrière la façade. L'Actionnisme viennois provoquait des courts-circuits au niveau de l'émotion, par le fait de montrer au même moment, dans le même lieu, des choses qui, dans le quotidien, étaient très éloignées l'une de l'autre: le boucher qui tue son cochon dans sa boucherie, la femme nue dans son privé, le sapin de Noël dans le salon etc ... Si tu mets tout ça ensemble sur le même lieu, tu as le boucher qui prend les boyaux du cochon, qui va les poser sur la femme nue couchée sur le lit sous la photo de la Sainte Vierge devant le sapin de Noël... Les gens qui sont sortis de là s'en souviennent encore aujourd'hui comme d'une brûlure au fer rouge dans l'hypothalamus, ça c'est sûr. C'était la grande bataille de l'Actionnisme viennois.

Après, il n'y avait plus de possibilité d'aller plus loin à moins de quitter la scène et d'intervenir dans le privé. C'est ce qu'Otto Muehl a fait; il a revendiqué le quotidien comme œuvre d'art et il a fait une hypothèse de conduite. On a essayé de la mettre en pratique pour voir comment ça fonctionnait. Pendant ces cinq premières années, c'était un projet limité à 200, peut-être 300 personnes réparties dans toute



Pierre-Yves Gabioud

l'Europe, des petites communautés de 20 à 30 personnes, qui avaient entendu parler de ce groupe de départ qui était né à Vienne, et qui se sont ralliées, au début en allant faire des workshop, et puis en demandant à être intégrées à ce mouvement. Ça procédait de libre sexualité, de propriété collective, d'éducation collective des enfants etc... Et de représentation de ses émotions par l'acte théâtral dont on était soi-même le thème, ceci pratiqué, ritualisé quotidiennement.

Comme une confession publique ...

Oui, comme un théâtre public. Cela avait une fonction thérapeutique, parce que ces émotions, mises en mouvement par ces exercices quotidiens, étaient complètement en contradiction avec ce qui nous avait été inculqué, et provoquaient automatiquement des grandes catastrophes. Alors on travaillait à façonner ces catastrophes à travers ce qu'on appelait la «Selbstdarstellung», c'est-à-dire la représentation de soi-même. C'était un tapis qui était zone neutre; là, si tu voulais tu pouvais tuer tous les participants à la mitrailleuse, ton père, ta mère, à la fin on applaudissait. Tout était permis, mais au niveau de la représentation. Ça donnait à celui qui le faisait une distance thérapeutique vis-à-vis de ce qui se passait en lui, une objectivation par le regard et la critique des autres. Qui faisaient des commentaires, spontanément, parfois émus aux larmes par ce qui venait de se passer, et qui prolongeaient par eux-mêmes le vécu précédent.

On était une espèce de marmite à couvercle, un univers clos, ceci pendant cinq ans, quotidiennement. Ça a été les années radicales de cette communauté qui s'appelait AAO, Aktionanalytische Organisation (rires ...)

C'était du terrorisme dirigé contre nous-mêmes, contre nos conditionnements, nos automatismes; il fallait faire péter tout ça en ne laissant aucune chance au programme de survivre.

On était une société plutôt matriarcale parce que l'on considérait les femmes comme moins lésées dans les émotions que les hommes, plus proches de leur instinct, de l'humain, on leur faisait confiance et on les encourageait à la parole.

Je me suis immergé complètement dans ce projet en coupant tous les ponts avec mon passé, comme on rentre au couvent. M'étant impliqué de cette manière, j'ai vécu les choses très intensivement. Tout le monde ne l'a pas fait de la même manière. Et j'ai eu de la peine avec la façon dont certains ont décrit leur expérience, avec le sentiment d'avoir été floués car à moi, le groupe m'a sauvé la vie, m'a permis de vivre comme je vis maintenant. Si je n'avais pas eu cette expérience, si je n'avais pas été bercé et porté par des femmes qui, au moment où je croyais tout perdre, m'ont appris que j'avais tout gagné, qui m'ont permis d'être homme et d'avoir confiance dans mes émotions, de les respecter, je n'y serai jamais arrivé tout seul. J'ai une grande reconnaissance vis-à-vis de cette entreprise. Ce n'était pas un idéal, loin de là, mais dans mon vécu ça a été un moment essentiel. A partir du moment où c'était devenu à tel point éloigné de ce dans quoi j'étais entré que je ne pouvais plus m'y reconnaître, je suis parti, en 1989. En pleurant de quitter des gens que j'avais aimés, mais c'était nécessaire, je ne pouvais plus adhérer. Ce fut



Photo: © Robert Hofer, Sion

une déchirure. J'avais l'impression de retourner chez les sauvages, chez les fous ... Nous, on était tellement en symbiose. On vivait un «émotionnalité» revendiquée, consciente, une affectivité non possessive.

Mais là, j'ai commencé à peindre de manière autonome.

Quelle a été ton expérience artistique pendant ces années?

Dans le groupe on cultivait tous les domaines de l'expression, la danse, la peinture, l'écriture, la musique, le chant, le théâtre, la vidéo, pratiqués chaque jour, pendant 5 ans. Tout était permis; si tu décidais cet après-midi de faire une pièce de théâtre, il te fallait 20 personnes nues sur des échelles doubles en train de lever une jambe en faisant coin-coin, tu les avais le soir même. Les images les plus folles étaient immédiatement réalisables dans une liberté incroyable. On avait des gens de tous niveaux,

des universitaires, des professeurs et des sous-prolos, des gens qui avaient vécu dans des internats en DDR parce qu'ils avaient perdu leurs parents, un très large spectre.

Pendant que j'étais dans le groupe, je peignais tous les jours. J'aimais Van Gogh, Cézanne, Picasso, les tachistes, de Kooning, et des trucs plus conceptuels. On avait travaillé avec Beuys quand il faisait ses grandes actions, planter les chênes à travers l'Europe. Il était venu souvent nous voir. On avait des peintres qui venaient de partout rendre visite à Otto Muehl, comme vieux collègue d'Actionnisme ou comme personnalité importante de cette époque, et qui venaient voir ce que c'était que cet objet d'art à 400 personnes avec les jambes en l'air; ça les intriguait! Donc j'ai côtoyé des gens et je me suis intéressé à ce qu'ils faisaient.

Mais il y a eu un certain moment, dans la décadence du groupe, où la peinture a pris la relève. C'est-à-dire que j'ai perçu dans la peinture la possibilité de réunir une expérience de vécu comparable à ce que j'avais vécu dans le groupe. J'avais étudié la médecine chinoise, j'étais encore un peu sous influence asiatique, la spiritualité, le zen, cette recherche que l'on pratique dans la méditation. Les bouddhistes parlent de «véhicule» qui te transporte, par lequel tu peux rassembler des connaissances qui servent à t'élever. Le groupe me servait à ça, mais tout à coup j'ai perçu que la peinture pouvait devenir un miroir d'une fiabilité

incroyable. Je quittais le groupe et j'avais peur de perdre la critique des autres comme possibilité d'orientation. Et là, je me suis rendu compte que la critique de la toile était implacable, parce qu'elle ne mentait pas. Tu ne pouvais donner la faute ni aux pinceaux, ni aux couleurs, c'était toi l'imbécile qui avais fait cette croûte. Que tu le veuilles ou pas tu en étais là et pas plus loin. Et tout à coup, je me sentais impliqué dans l'acte de peindre de manière aussi intensive que je l'étais dans l'acte de vivre dans le groupe. Et c'est là où j'ai décidé que je serai peintre.

Ne l'étais-tu pas déjà?

Oui ... mais j'étais encore trop imprégné par cette école de l'Actionnisme viennois qui survalorisait l'émotion, la gestuelle, l'animalité; tout était bon pourvu que ça gicle, que la tête n'interfère pas avec son contrôle. Je faisais une peinture expressionniste, gestuelle, à l'acrylique, avec les doigts, avec cris et bagarres devant la toile, jusqu'au jour où je me suis dit: mais qu'est-ce que je fais là???

J'ai eu le désir d'apprendre le métier de peintre, non plus le métier d'artiste; ça s'orientait vers l'intérieur. Très vite est venue la nécessité de peindre à l'huile; tout à coup j'ai perçu l'acryl comme un micro-onde. Trop superficiel, ça avait tendance à cultiver l'étiquette, au lieu de la combattre. J'ai pris de la peinture à l'huile et là, j'ai constaté que je ne savais strictement rien. Et j'ai cherché une leçon de peinture. Je l'ai trouvée chez Cézanne, à rebours dans l'histoire, avant le gestuel. J'avais le grand désir d'apprendre, sans aucune autre aide, et j'avançais tant bien que mal durant ces dernières années. Maintenant je quitte cette attitude d'écolier et je commence à expérimenter de mon propre chef. Mais il faut être honnête quoi qu'on fasse. Je ne suis pas appelé à de grandes œuvres. J'ai simplement le désir de faire un tout petit sentier, mais il faudra que je le fasse de moi-même.

Tu es peintre, et c'est ta nécessité.

Oui je ne pourrais pas ne pas le faire, je ne saurais pas quoi faire. Ou alors je serais rentré dans une médecine. Je ferais des choses avec mes mains, je traiterais des gens ... La question s'est posée, mais je savais qu'il fallait que j'apprenne à peindre. J'avance plein de peurs. Je suis encore accroché au motif. Mais je refuse de le soumettre par la violence. Je ne veux pas le faire dans la rage. Avoir le courage de peindre aussi mal que l'on peint. On verra bien.