

Lettre de Michel Journiac à Anne Tronche (1938-2015), critique d'art et inspectrice de la création au Ministère de la culture.

Un exemplaire de cette lettre figure dans les papiers de Pierre Restany aux Archives de la critique d'art (Rennes).

Quelques corrections formelles (orthographe, grammaire, etc.) ont été apportées au courrier lors de la transcription.

« À Anne Tronche

Copie à Alfred Pacquement¹

Paris, le 9 octobre 1994

Madame,

Madame, lorsque j'ai reçu votre appel le 1^{er} septembre me proposant de nous rencontrer pour choisir une œuvre, j'y ai été très sensible d'autant plus que je me souvenais de l'achat de 1983 dont vous aviez eu l'initiative et qui avait été le dernier achat fait par le FNAC [Fonds national d'art contemporain] en tant que tel².

Quand le 4 septembre Alfred Pacquement me téléphona pour me proposer un achat possible je lui fis part de votre appel et nous convenâmes que j'organise la préparation de cet achat avec vous, d'autant plus qu'il me souvint de votre livre en 1973 où vous analysiez mon travail³. Je vous rencontrais donc le jeudi 8 septembre et vous fis un certain nombre de propositions et vous m'interpelliez sur le *Distributeur automatique d'œuvres d'art* d'avril 1970, appareil que j'avais loué. Je vous proposais donc de faire des recherches auprès des fabricants de distributeurs. Vendredi dernier je suggérais qu'étant donné que ce modèle avait disparu du marché, soient installés côté à côté une photo grandeur nature du distributeur de 1970 et un objet de ce distributeur (une parodie de sexe), et le distributeur d'aujourd'hui distribuant l'équivalent de ce qui était art en 1970, des parodies de lingots ou des billets de sang. De façon à la fois de l'inscrire dans le temps par la photo et à l'actualiser dans son aspect critique.

Je vous proposais également les photos d'une action, *Rituel pour un autre*, de juin 1976, soit le constat photographique tel quel, soit une série des photos de l'époque inscrites sur un fond de feuilles d'or teintées de sang. J'avais réalisé deux tirages 50 x 60 dont l'un sur or. Cela vous semblait un travail pictural dont vous n'aviez pas la vision claire, il ne s'agit pas pour moi d'un travail pictural, et il était entendu que je vous aurais déposé les 2 exemples qui sont deux manières d'appréhender une même réalité.

Je vous proposais aussi en troisième possibilité le dispositif présenté en juillet 1984 à Avignon, *Edipus Rex* composé de deux parties : trois bandes tricolores où s'inscrivaient sur chacune « TRAVAIL FAMILLE PATRIE » ; et au-dessus de chacun de ces mots : pour le travail, mon père et moi travesti en mon père, pour la famille moi et moi, et pour la patrie ma mère et moi travesti en ma mère auxquels faisaient face trois squelettes censés être ceux du père, du fils et de la mère.

¹ Conservateur du patrimoine, il est alors Délégué aux arts plastiques du Ministère de la culture.

² Il s'agit du *Rituel du vierge-mère*, 1982-1983, un ensemble de vingt photographies (Inv. FNAC 2302).

³ *L'Art actuel en France*, Éditions Balland, 1973.

Vous n'avez pas semblé le percevoir très précisément, ce que je conçois fort bien étant donné la « qualité » de mes maquettes. Je n'avais pas encore les diapositives de ce travail.

Madame, vous me disiez aussi et surtout l'impossibilité où vous étiez, devant vous rendre à un jury de professeurs, d'être présente lors de la commission, et votre incertitude du sort d'œuvres dont vous ne seriez point le rapporteur direct, et me proposiez de reporter cette présentation à une commission fixée en je ne sais quel mois en 1995. Comme je ne répondais pas à cette suggestion par un enthousiasme excessif, vous me proposâtes sur des crédits de l'inspection d'acheter deux « fils » de *La Lessive*. Je ne puis contester, Madame, que je pris cela comme une terrible humiliation et il m'a semblé, mais c'est une interprétation probablement subjective et liée à une assez pénible déconvenue, un acte de charité.

Si je vous fais part, Madame, de ce sentiment, je vous tiens, Madame, en trop grande estime pour m'y attarder plus longuement.

Ma première réaction, étant donné le projet que je poursuis actuellement, a été de dire oui aux deux « fils », puis en un second temps de me souvenir du refus d'aide au projet que j'avais soumis en 1985, à celui que j'avais soumis en 1986, et que seules les interventions de Georges Boudaille, de Blaise Gauthier, d'Otto Hahn, de François Pluchart, de Pierre Restany, de Catherine Millet⁴ m'avaient permis d'obtenir un minimum de subventions.

Il me semblait que je me retrouvais devant de telles difficultés que j'eus le désir d'envoyer tout promener.

Cependant le projet *Rituel de transmission* pour lequel j'avais obtenu une bourse du CNAP [Centre national des arts plastiques] m'incita à ne pas désespérer, ainsi que les mots de François Barré⁵ qui, comme je le remerciais, m'écrivit que le CNAP avait simplement fait son travail. Peut-être, Madame, interprétais-je mal les faits mais j'avais peut-être quelque excuse ayant dû assumer seul mon travail depuis 1969.

Je voudrais, Madame, sans prétendre vous importuner de l'histoire de ma vie ni jouer le pauvre qui a bien du mérite (ce qui impliquerait encore la charité), peut-être simplement montrer comment s'est articulé mon travail et comment il a été rendu possible par ma situation sociale même dans ses contradictions. Si du côté maternel elle s'origine parmi les ouvriers plus ou moins artisans du faubourg Saint-Antoine, anarchistes ou communistes, du côté paternel elle vient de cette lignée d'émigrés du Sud de la France montant à Paris dans l'espoir de trouver du travail et de réussir (j'emploie le mot émigrés volontairement puisque parlant la langue d'Oc [ils] ignoraient le français en montant à Paris). C'est donc à la fois d'un prolétariat assumant la révolte et d'un autre cherchant à s'intégrer que j'essayais de définir ma vie. Ceux qui tentaient de s'intégrer comme mon père découvrirent parfois plus que péniblement la manière dont ils étaient manipulés, et qu'après trente ans de travail dans la même entreprise, cadre sans diplôme, la bonne bourgeoisie pouvait le liquider.

Entretiens j'avais été conduit à faire des études secondaires et eu accès à des codes, des concepts, des mots qui n'étaient pas ceux de mon milieu.

Si je précise cela, Madame, c'est pour tenter de vous montrer comment mon engagement corporel et social me sont identités fondamentales : corporel car homosexuel, social car issu de ce milieu et que je ne peux réagir qu'avec passion si on touche l'un ou l'autre. Quelque part je me sens dépositaire et

4 Critiques d'art.

5 Président du CNAP de 1990 à 1993.

responsable de ce qui m'a été transmis par ma famille. Ayant comme beaucoup de créateurs de mon époque appris l'art dans les musées je pouvais formuler un projet de vie que ne soutenaient évidemment pas les conditions matérielles où je vivais.

Il ne s'agissait pas pour moi de réussir dans une culture qui n'était pas la mienne et de renier mes origines, mais de tenter une création qui ne soit pas au service des chiens de garde de la bourgeoisie. À ces données, les modifiant en me donnant accès à des recherches de créations qui n'étaient pas dans les musées advinrent les rencontres et les amitiés. Ce fut d'abord Jean Cassou, puis [Vladimir] Jankélévitch, [Georges] Sadoul, Clara Malraux, ceux de la Résistance et de la guerre d'Espagne, d'une Résistance qui n'avait pas visé la sauvegarde de la France mais la destruction du nazisme, avec lesquels en 1968 je partageais un grand imaginaire. Puis Cassou me présenta [Patrick] Walberg et j'appris à dire avec lui et à la suite de Breton : votre culture n'est pas la nôtre. Walberg me présenta Pierre Restany et je découvris avec son amitié les créateurs de l'aujourd'hui. Lors de ma première exposition Pierre Restany me présenta un jeune critique de *Combat* qui me connaissait vaguement pour avoir lu un article de moi publié par ce journal en mai 1968 : François Pluchart.

Nous décidâmes avec quelques amis de créer une revue en juin 1971 et le 1^{er} octobre parut le 1^{er} numéro d'*Artitudes* (1971-1979).

À la suite du chômage de mon père, comme aucun travail ne lui était proposé, mes parents, avec l'aide de la tribu familiale, avaient dû acheter un petit commerce, ce qui représentait pour des gens qui avaient vécu durant la guerre les problèmes de marché-noir le comble de l'horreur. Le commerce devait être un service et non une source de plus-values. Je travaillais avec eux et dans l'articulation des différents langages, celui du domestique, celui plus tard de l'enseignant et celui du peintre, je me perdais parfois un peu et nous fûmes certainement d'étranges commerçants ; il n'empêche que si je gardais cette activité secrète par nécessité sociale, ce commerce nous permit de financer ma recherche plastique et les premiers numéros d'*Artitudes*.

Avec François Pluchart, de part notre homosexualité, nous partagions le corps comme élément premier et si au début je me heurtais à son goût pour l'abstraction réaliste, une même rage nous animait. Ce qu'avait tenté Pierre Restany avec les Nouveaux réalistes et l'objet, il fallait à tout prix le faire avec ce que nous appelions le corps sociologique.

Notre désir commun des garçons impliquait que nous changions l'image, la représentation dans lesquelles on nous figeait et par là-même le refus de la peinture et d'une histoire de l'art, domaine réservé de la bourgeoisie ; un film comme *Les Maîtres fous* de Jean Rouch me paraissait répondre d'une manière bouleversante à des questions qui étaient les nôtres même si elles n'étaient pas transposables.

Si le problème du vécu quotidien et donc de l'œuvre était constant, le désir de lessiver et de se débarrasser des images mortes d'une culture réduite à l'Occident, le concept « art » comme la peinture qui naît à la renaissance en même temps que le billet à ordre des premières banques nous semblait devoir être détruit, ou tout au moins elle pouvait continuer parallèlement à nos recherches dans le ronron du marché. L'école de Paris réduite aux dimensions d'une idéologie de la médiocrité ne prenait pas en compte dans ses jeux formels ce qu'avait été la guerre d'Algérie : les tortures, les luttes des minorités, tout un réel dont nos corps étaient porteurs. De nouvelles valeurs et de nouvelles images, une nouvelle approche de la création étaient nécessaires, et le concept [de] « création » excédait le champ de l'art et l'on pouvait titrer : « Cézanne, on s'en fout ». Nous ne

cherchions pas à jouer les avant-gardes ni à créer une quelconque école, mais ce que nous faisons était une nécessité absolue : à la fois sociale et corporelle.

[La Galerie] Stadler nous ouvrit ses portes et nous trouvâmes souvent plus de compréhension auprès de certains grands bourgeois qui avaient les moyens de remettre en cause leur idéologie, que de certains critiques. Les circonstances avaient fait que je pouvais intellectuellement énoncer ces propositions, mais qu'elles prenaient, puisque je suis plasticien, leur véritable réalité que dans la matière, la photo, l'objet, et que par mon milieu je n'avais pas les moyens matériels pour ce travail. C'est cette exigence dans l'interrogation des codes, dans la mise en question des concepts plastiques dans leur possibilité de développement que je rencontrais à nouveau les problèmes de financement.

Les années 1980 avec le développement de l'idéologie de la réussite, avec le culte du moi, de l'individu, de l'argent, avec la tentation de nier, psychanalyse aidant, le social, avec la concurrence virent s'installer une culture, qui sous des emprunts modernistes, rejetait l'interrogation : la peinture régnait et l'idéologie libérale dominait pour le plus grand profit des commissaires priseurs.

Nous essayâmes à la fois de survivre et de travailler, je passais un concours comme professeur à Nancy mais, le concours réussi, les élus et la préfecture s'opposèrent à ma nomination.

Aujourd'hui de nouveau, même si ce travail à la marge se retrouve questionnant les jeunes créateurs, le repli frileux de nombre d'intellectuels au service du libéralisme : les Jean-Philippe Domecq, Jean Molino, Philippe Dagen poursuivent le travail commencé en 1982 par Jacques Henric dans *La Peinture et le mal*⁶.

Peut-être que le corps et l'objet, comme enquête de la représentation, c'est-à-dire d'une image que la société se fait d'elle-même, est plus dangereuse qu'on ne le croit.

C'est à cela que répond la publication du Jeu de Paume où Alfred Pacquement, en rassemblant des intervenants comme Marc Dachy, Georges Didi-Huberman, Robert Fleck, et d'autres, a permis que continue de se manifester une critique autre où une création autre pouvait exister⁷.

Nous le savons aujourd'hui, il n'y a pas de transformation sociale si les images ne changent pas, le prolétariat était la représentation d'un certain monde qui a disparu, et aujourd'hui il n'y a plus que des pauvres dépourvus d'outils de lutte.

Le travail que j'ai entrepris aujourd'hui, *Rituel de transmutation*, à propos du SIDA, prend en compte le fait que le SIDA n'est pas seulement la mort, la maladie, le souvenir, mais qu'il remet en cause, non pas des médecins, non pas des hommes politiques, mais une structure économique qui est aussi l'idéologie dominante. Même si des hommes, fussent-ils ministres, peuvent sur certains points s'en dégager, rejoignant ainsi une liberté qui est celle du refus des exclusions en art et l'AMITIÉ⁸.

Simplement si je dis non aux possibilités d'achat, je dis non aux possibilités de faire, et c'est là, Madame, que je me suis trouvé piégé l'autre jour et probablement sans que vous en eussiez une perception très nette. Simplement j'étais par rapport à ce que j'ai fait, humilié. Par rapport à mes origines sociales, j'étais prêt à accepter ce qui m'était donné pour continuer. Il me semble

6 Critiques d'art et essayistes.

7 *L'art contemporain en question*, Galerie nationale du Jeu de paume, 1994. La contribution de Didi-Huberman répond à des articles sur l'art contemporain publiés dans *Esprit*, notamment par Molino et Domecq.

8 Cette phrase semble désigner Jacques Toubon, alors Ministre de la culture (Rassemblement pour la République, parti de droite), qui s'intéressait de près à l'art contemporain, aux côtés de sa femme Lise Toubon (que Journiac connaissait).

cependant que si j'acceptais ce serait quelque part mépriser mon travail et mépriser le travail de tous ceux qui l'ont fait avec moi depuis des années, car vous le savez bien le créateur solitaire est un mythe. Ma famille, mes amis, les critiques, les écrivains que j'ai connus et que je connais pourraient co-signer l'œuvre avec moi.

Je ne suis pas propriétaire de mon travail mais j'en suis responsable.

À nouveau aujourd'hui il est peut-être possible de parler d'un incertain sacré, un sacré de l'incarnation (il est peut-être plus difficile d'oublier le corps SIDA aidant) et face au déisme monétaire de poser autrement l'alternative millénaire de ceux qui croyaient à l'image et au corps, et de ceux qui n'y croyaient pas.

Je pense que le rôle social de la création est permanent mais que la fonction du créateur est à redéfinir, peut-être en tant qu'élaborant une démarche à travers des images et des objets, mais non pas en tant que fabricant d'objets marchands.

Je suis sur ce point extrêmement reconnaissant à Philippe Vergne, au MAC de Marseille qui tentent de montrer comment autour de François Pluchart, de Gina Pane, de moi-même et de quelques autres se sont définies les approches que l'on a nommées « art corporel » en présentant des œuvres jusque-là invisibles⁹.

Ne croyez pas, Madame, que je veuille polémiquer mais il me semble que ce qui a été entrepris en France depuis vingt ou vingt-cinq ans sans grand soutien, mérite peut-être un intérêt égal à ce qui est promu et soutenu dans d'autres pays que le nôtre et qui est proche de nos recherches. Il ne s'agit point de chauvinisme car il m'importe beaucoup que ces travaux étrangers soient connus ; mais il me semble important que nous puissions obtenir de notre ministère le soutien et la reconnaissance auxquels ces travaux peuvent prétendre. Ces travaux inscrits dans les livres d'histoire, dans les dictionnaires sont quelque peu négligés dans la réalité.

Pardonnez-moi, Madame, si dans ce que vous avez proposé de soutenir... plus tard, mon impatience qui n'est peut-être due qu'à 20 ans d'attente s'est trouvée un peu trop manifestée.

Croyez cependant, Madame, que je n'oublie rien de ce que je vous dois entre autres : les photos du *Vierge-mère* que vous fîtes acheter en 1983 et plus récemment l'aide apportée à la galerie Donguy par l'achat d'une de mes œuvres que je lui avais offerte.

Madame, très sincèrement vôtre,

Michel Journiac

⁹ Directeur du Musée d'art contemporain de Marseille, Philippe Vergne a notamment organisé en 1996 l'exposition « L'art au corps : le corps exposé de Man Ray à nos jours ».