

Le bricoleur cacographe

Du bricoleur...

« Regardons-le à l'oeuvre : excité par son projet, sa première démarche pratique est pourtant rétrospective : il doit se retourner vers un ensemble déjà constitué, formé d'outils et de matériaux ; en faire, ou en refaire, l'inventaire; enfin et surtout, engager avec lui une sorte de dialogue, pour répertorier, avant de choisir entre elles, les réponses possibles que l'ensemble peut offrir au problème qu'il lui pose. Tous ces objets hétéroclites qui constituent son trésor, il les interroge pour comprendre ce que chacun d'eux pourrait « signifier », contribuant ainsi à définir un ensemble à réaliser, mais qui ne diffèrera finalement de l'ensemble instrumental que par la disposition interne des parties¹. » Qui a vu Florian Javet à l'oeuvre ne peut que s'étonner de la justesse avec laquelle cette description du bricoleur selon Claude Lévi-Strauss adhère à sa démarche et sa disposition artistiques. ¹Claude Lévi-Strauss, « La pensée sauvage », Paris, Plon, 1962, 28.

Depuis ses débuts, tout est déjà là, mais tout est sans cesse à réinventer. Son travail de diplôme constitue à cet égard la matrice de son oeuvre, l'« univers instrumental » clos dont il a hérité autant qu'il s'est donné à interroger. Pour hétéroclites qu'ils soient, les objets qui le compose n'en sont pas moins hiérarchisés en fonction des relations inédites qui les font mutuellement interagir d'une mise en exposition à l'autre. On y trouve - j'allais dire pêle-mêle, alors que ça n'est qu'une apparence de confusion - des assemblages d'éléments, des dispositifs, des peintures molles, des dessins au stylo-feutre, à l'encre noire ou à la bande adhésive, et tout un ensemble d'éléments « interstitiels », faits de résidus ou d'outils de travail et d'objets trouvés collectionnés, pouvant former ou non une composition.

Paysage II est le titre de la configuration inaugurale de son univers instru-

mental; il suggère un espace à parcourir et à contempler, un dehors qui n'a rien d'une scène originale, mais qui constitue *un milieu* où viennent s'agencer des éléments « précontraints » et des « résidus d'événements »: autant d'amorces de choses sédimentées dans le lit de l'Histoire avec lesquelles le bricoleur doit composer pour en faire son histoire. C'est son affaire, lui qui, précisément, « s'adresse à une collection d'ouvrages humains, c'est-à-dire à un sous-ensemble de la culture² ». En l'occurrence, ce paysage est d'emblée médiatique, la nature n'étant plus qu'un effet de réel, et le réel ce que la culture de l'information en fait. Pour autant, s'il a commerce avec les simulacres d'une certaine culture populaire, l'artiste n'est pas idolâtre, ni même postmoderne. Il sait que la seconde vie des événements et des personnages qui ont marqué l'histoire du monde relève de la farce, et que la farce est souvent plus terrifiante que la tragédie à laquelle elle succède³. Ce n'est donc pas un hasard si l'imagerie fréquemment privilégiée par Florian Javet appartient au registre de la force et de la puissance, qu'elle soit effective ou symbolique - homme politique, super-héros, bodybuilder, trône, coupe, grosse cylindrée, engin de guerre, etc. -, qu'il ne manque pas de tourner en dérision. ²Ibid., 29./ ³Karl Marx, « Le 18 brumaire de Louis Bonaparte » (1852).

Les stratégies de transvaluation sont multiples et d'une efficacité redoutable: tantôt les images sont soumises à une destructuration les confinant à une forme d'inertie ou d'entropie qui jure avec leurs potentialités initiales; tantôt elles s'insèrent dans un dispositif édifiant qui a tendance à les rehausser jusqu'au malaise ou à les rabaisser jusqu'à l'absurde. Si la virtuosité du geste le dispute souvent à l'ingéniosité du traitement des matières, avec une part toujours laissée au hasard dans le cours du processus, comme il en va notamment dans les peintures molles et les dessins à la bande adhésive, cela n'est pas toujours le cas. *Mensch ärgere dich nicht* (2002) est d'une facture pauvre, délibérément sans génie, sinon celui d'un montage aussi dépouillé

qu'efficace, et qui passerait volontiers pour une métaphore de cet autre paradigme de l'art, dont Ernst H. Gombrich a cherché l'origine et le modèle dans le cheval en bois de notre enfance⁵. Car ici « le test de l'image n'est pas sa qualité de ressemblance mais son efficacité à l'intérieur d'un contexte d'action⁶ ». Il s'agit moins de la mise en selle d'une image politique que de la mise en scène d'une politique de l'image. ⁵«Méditations sur un cheval de bois et autres essais sur la théorie de l'art », Paris, Éditions W, 1986. / 6E. H. Gombrich, « L'art et l'illusion », Paris, Gallimard, 1996,147.

C'est pourquoi tout est rendu visible : l'image, mais aussi son montage, et parfois même la fabrique de l'image. *Baby you can drive my car* (2003) est parfaitement représentative de cette esthétique jusqu'au boutiste du bricolage, soucieuse de conserver toutes les traces des interventions ayant présidé et à l'élaboration et à la présentation de l'oeuvre. Exposée à deux reprises dans des espaces très différents, cette pièce est constituée d'une grande peinture acrylique molle noir/blanc, représentant un véhicule 4x4, en partie suspendue, dans le sens de la longueur, à des sangles et des pinces (*Cap, Fribourg, 2003*) ou contre une structure en bois maintenue par des serre-joints (*Swiss Art Awards, Bâle, 2003*), l'autre partie étant, dans les deux cas, laissée à plat à même la plaque de verre sur laquelle la peinture a été produite. Dans un autre registre, la bande adhésive noire ou beige, dont on se sert de préférence comme d'un moyen pour réaliser une oeuvre, est utilisée par Florian Javet comme un médium à part entière pour la figuration d'images, et il arrive même que les chutes mises en boule constituent une oeuvre résiduelle formant une des parties de l'agencement structurel d'une exposition.

En un sens, rien ne se perd, ni ne se crée, mais tout se transforme dans un mouvement perpétuel de réversibilité des moyens et des fins. Mais si le bricolage induit à l'évidence « un compromis entre la structure de l'ensemble

instrumental et celle du projet⁷ », puisque chaque nouveau projet se heurte aux limites prescrites par l'ensemble instrumental avec lequel composer, il n'exclut a priori pas la constitution de configurations inédites de sens et de nouvelles formes de sensibilité : bref, la création d'une plus-value esthétique. Il n'empêche que celle-ci demeure souvent redevable du format de l'exposition ; même les innovations techniques qui touchent à l'histoire du médium – la peinture qui s'extrait de son support ou la figuration qui emprunte d'autres voies de référence – ne suffisent pas à particulariser entièrement les oeuvres en question. ⁷La pensée sauvage, op. cit., 31.

...au cacographe

Lorsqu'il choisit le titre de ses oeuvres, le bricoleur devient « métabricoleur ». Sa démarche n'est plus rétrospective, mais prospective. Suivant une logique cacographique, il procède par trouvailles verbales ou jeux de mots, et le sens ainsi produit par écart volontaire de langage offre un éclairage inattendu sur son travail souvent révélateur du rapport qu'il entretient avec lui. Il est moins question alors de compromis que d'invention par allusion, collusion, télescopage - et autres opérations que l'on retrouvera par ailleurs dans l'écriture visuelle de ses dessins. Ou quand le bricoleur se mue en cacographe, et fait du plan d'immanence de la page un ouvroir d'hybridations potentielles.

Il faut attendre pour cela une réduction de l'univers instrumental de l'artiste et une intériorisation de sa pratique. L'occasion lui en est donnée en partie incidemment, suite à certaines contraintes d'exposition et contingences de vie. En 2005, il répond à l'invitation d'intervenir dans un espace hors cadre du Musée des Beaux-Arts de Lausanne, une sorte de couloir dérobé, sans droit ni statut. L'exiguïté du lieu empêchant une intervention conséquente, et donc un déploiement du *stock* de l'artiste, le choix se porte alors sur la

réalisation d'une série de petits tableaux confectionnés à même le mur, avec pour seul matériau une bande adhésive noire. La réponse donnée à cette invitation est magistrale et le résultat confondant. En rebondissant sur la situation d'exposition, Florian Javet dispense une « leçon de cadre », qui se joue autant des codes de la représentation picturale que des contraintes de l'endroit. Pour la première fois surtout, il se détache de l'imagerie médiatique et se risque à proposer des motifs imaginés, en partie improvisés *in situ*. Ces derniers relèvent pour l'essentiel de l'abstraction organique. La facture visuelle de la série dans son ensemble est étonnamment proche d'un travail de gravure, au point même qu'on pourrait supposer qu'il donne à voir là sa version personnelle des histoires de blanc et noir, dont l'origine remonte à Kupka.

Par la suite, une conjonction de facteurs va orienter son travail quasi exclusivement vers la pratique du dessin : la collaboration avec un cinéaste, pour lequel il va réaliser des dessins à l'encre de chine ; la difficulté de disposer d'un atelier, et l'occasion qu'elle représente de se défaire, pour un temps, du fardeau que constitue son univers instrumental ; et l'envie de poursuivre le dessin, s'arrangeant ainsi avec les moyens du bord. Ça passe tout d'abord par le dessin *a minima*, sur des carnets de petit format, qui permet de réduire sa pratique à une technique, un geste et du sens. Si la portabilité du support ouvre, de fait, le champ des possibles et incite à l'usage du monde, elle participe également de cette réduction ou, pour mieux dire, de cette concentration, puisque l'enjeu est avant tout de se réapproprier patiemment la maîtrise du dessin, de « débloquer la main » afin qu'elle puisse se connecter le plus librement possible à une espèce d'inconscient culturel collectif, ce fond immémorial de formes d'images, d'archétypes et de formules pathiques.

Paradoxalement, cette concentration va de pair avec une inattention volontaire de la main. La virtuosité n'est ici d'aucun secours, sinon comme compétence technique au service d'une capacité d'automatisme. Or pour atteindre à cet état de vigilance restreinte qui doit laisser libre cours à la main, rien de mieux tout d'abord que les heurts et les à coups du métro parisien, et la volonté d'une exécution rapide ne s'embarrassant d'aucune finition. La dimension d'inachèvement est patente et la nature exploratoire de l'exercice intrigante. Passant du connu à l'inconnu et inversement le répertoire iconographique emprunte autant à l'espace du dedans qu'à l'espace du dehors. Il s'étoffe par contact, juxtaposition, agglutination, ramification ou conflit de deux courants d'images opposés, en oscillation permanente, formant par endroit des amorces de narration, le visage comme leitmotiv naturaliste résistant à la marche de l'abstraction et son cortège de traits fins ou hachurés, amples ou ramassés, formant entrelacs, motifs, angulations, volutes ou irradiations.

et retour ?

Le passage du carnet à la page sédentarise la pratique désormais acquise, l'intimidation virginale n'étant plus de mise. Il témoigne de l'étrange beauté de ces visions quasi médiumniques, hybrides cacographiques qui rongent l'âme du bricoleur. Mais il n'a pas dit son dernier mot. Toujours à l'affût, il pourrait bien profiter de nouvelles mises en scène pour déballer à nouveau son stock. Et l'on croit voir déjà, ça et là, le retour de quelque élément interstitiel.

Entre-temps, quelque chose aura néanmoins eu lieu, et davantage que le lieu.

Samuel Dubosson