

Jean-michel botquin ou comment faire entrer le cirque au musée

Author : pirlotraf

Date : 14 novembre 2018

Jean-Michel Botquin, historien de l'art de formation, travaille comme galeriste et comme critique d'art. Bruxellois d'origine, il débarque pour la première fois au Cirque Divers au beau milieu des années 1980 et prend l'habitude de venir à Liège pour y trouver ce qu'il nomme « une sorte d'exotisme », « une respiration » par rapport à son milieu professionnel d'alors (il travaille aux Beaux-Arts). Celui qui s'est très tôt intéressé aux mouvements artistiques qui secouent les années 1970 (Fluxus, Filliou, Broodthaers...) et qui commence à écrire sur Jacques Lizène dès les années 1980 prend l'habitude, comme pas mal de monde, de passer manger à l'Envers du Cirque avant d'aller au Cirque et de finir la nuit au Lion s'envoie. Avec comme principal objectif de passer du temps avec ses potes : Jacques Charlier, Jacques Lizène, André Stas, Laurent Jacob, Alain Delaunoy, Éric Duyckaerts.

Aujourd'hui, il aime « tuer un peu de temps » en réalisant des expos, comme il le dit en blaguant. Le commissaire de Jardin du paradoxe : *regard sur le Cirque Divers*, c'est lui.

C4 : [Cette expo a une histoire. Peux-tu nous la raconter ?](#)

Jean-Michel Botquin : Je suis tombé dedans un peu par hasard, et ça tombait très bien par rapport à ce que je pense devoir faire dans mon travail au niveau de l'histoire de l'art.

Antaki étant mon voisin et, passant presque tous les matins devant chez moi, il avait l'habitude de toquer à ma fenêtre. Je l'ouvrais et lui offrais un café. On papotait comme ça cinq, dix minutes. Et puis, un jour, il m'a dit : « Il y a encore plein de choses qui restent du Cirque. Viens voir dans ma cave, j'ai envie de pouvoir vendre tout ça. » J'y suis allé et je lui ai dit : « Michel, si on essaye de vendre tout ça pièce par pièce, on n'aura jamais rien. » La seule solution que je voyais, c'était de le proposer à un pouvoir public et d'essayer de conserver les choses dans leur ensemble, car il y a effectivement une valeur symbolique de l'ensemble.

Je suis donc allé voir Paul-Émile Mottard. Je m'attendais à un accueil formel, sympa, de type « Oui bon, on va voir ce qu'on peut faire » ou Dieu sait quoi. Et là, non, ça a été tout de suite positif.

Le soir même, j'étais avec Antaki qui était le cul par terre en me disant : « Mais comment t'as fait ? Mais c'est extraordinaire ! » Il était complètement scié. Et puis, on a commencé à travailler ensemble, parce que j'avais dit à Paul-Émile Mottard : « Si la province reprend les choses, c'est très, très bien, mais il faut un bouquin et une expo. Il faut une mise en valeur de ce patrimoine-là. » Je ne savais pas du tout à quoi m'attendre par rapport aux archives et par rapport à tout le reste. Et Paul-Émile a suivi aussi.

Puis il y a eu la négociation avec D'une Certaine Gaieté concernant la cession des archives. Pendant ce temps-là, Anna Maria Pomella ¹, qui a fait son mémoire sur le Cirque à l'université de Naples, a été engagée comme personne de référence par la Province. Et puis il y a aussi eu les rapports personnels que j'entretiens avec une série de gens qui sont mes amis : Antaki, Lonchamps, Stas, Lizène, Charlier..., tous liés à l'histoire du Cirque.

Le plus important, au final, c'est que je déteste le terme *devoir* de mémoire, je préfère celui de *nécessité* de mémoire. Professionnellement, c'est un de mes chevaux de bataille de me dire : « Bordel, on est en 2018, les années 1970, elles sont en train de nous filer entre les mains, il est grand temps de travailler dessus. » Et au fond, ce qui se passe avec Antaki depuis deux ans, c'est la preuve que j'avais raison. J'ai commencé à travailler avec Antaki sur un projet et puis, voilà... la mémoire est partie. Là, elle est vraiment partie... ²

Quand j'ai commencé à écrire le livre, je me suis dit à un certain moment que je suis obligé d'aller relire des écrits d'Antaki ou d'aller revoir des émissions et des entretiens qu'il a donnés par le passé. Je ne pouvais pas lui parler en disant : « Michel, qu'en pensais-tu à l'époque ? Qu'en penses-tu maintenant ? » C'était quelque chose d'assez terrible.

Aujourd'hui, cette expo et tout le travail autour tombent bien. Il y a plein de gens qui font le même boulot pour l'instant à travers l'Europe entière. Parce que tout le monde se dit qu'il est grand temps d'archiver si on veut encore récolter la parole des témoins directs, des acteurs de ce qui s'est passé à l'époque. Dans dix ans, ce sera trop tard.

Il était vraiment urgentissime de faire ce boulot maintenant. Ça, c'est sûr. Sur cette période de quatre ans, depuis la première fois où j'ai vu Antaki et Paul-Émile Mottard, deux accidents de santé qui ont tout retardé : l'accident vasculaire de Paul-Émile et l'Alzheimer d'Antaki. On dépend de ça aussi. C'est assez terrible ! Le soir du vernissage, ça me trottait en tête en me disant : putain de bordel, quoi, il est pas là ! Il est pas là, on a perdu deux ans, on aurait pu faire ça il y a deux ans et il aurait encore été là. D'autre part, il y a des moments où je me dis : peut-être tant mieux, parce que j'ai eu la liberté de travailler comme je le voulais... Ça n'aurait peut-être pas été le cas si Michel avait été à côté de moi, ça c'est sûr et certain ! (rires)

C4 : Une des grandes difficultés pour réaliser une expo sur le Cirque Divers, c'est l'importance de ce qui se faisait en live, de la performance, de tout ce qui est de l'ordre de l'art en train de se faire. Comment as-tu abordé le sujet ?

J-M B : Il y a un très bel exemple qui est celui de la théâtralité du quotidien sur lequel il n'y a pas d'écrits. Il n'y a rien qui existe. Alors comment j'ai travaillé ? Là, c'est une chance absolument incroyable : ils ont gardé toutes les photos ! Dans l'expo, il y a cette espèce de *slide show* avec au moins 400 ou 500 images. J'ai tout scanné en partant des négatifs, c'est ma façon de travailler. Même si je suis écrivain, je suis plutôt un visuel. Qu'est-ce qu'il y a sur ces images ? Qu'est-ce qui se passe ? Et j'ai pris des notes, j'ai observé. Et seulement après, j'ai été voir les gens qui pouvaient m'en parler, avec les photos en main. J'en ai parlé avec Jaminon, avec Lizène, avec Stas qui m'a dit à un certain moment : « Tu sais, la théâtralité du quotidien, je n'étais pas encore tout à fait dans le Cirque. J'y allais parce que c'était drôle ! »

Il y a d'autres gens aussi, on voit d'autres choses. Quand on travaille sur un sujet comme celui-là, aussi éloigné, il y a la nécessité d'avoir les documents, les écrits, les images, et ensuite de pouvoir les confronter aux témoignages sachant aussi que les choses s'estompent. J'ai même ravivé des souvenirs chez certains : « Ah oui, ça, je ne m'en souvenais pas ! » Avec Brigitte, j'ai passé des heures très drôles à voir les photos, à reconnaître les gens, à se dire : « Mais c'était quoi cette soirée-là ? »

Une chose m'a étonné par rapport aux premières années du Cirque : dès le départ, ils ont été extrêmement attentifs à la gestion des archives. Je dirais que plus on avance dans le temps, moins on trouve des choses. C'est assez curieux ça : ça devrait être le contraire.

C4 : L'essentiel de l'expo correspond à la première période du Cirque (celle qui figure dans *Le Cirque Divers*. Tome 1). Est-ce que ça vient du fait qu'il y a eu moins d'archives par la suite ? On suppose que c'est un choix, mais il s'explique comment ?

J-M B : C'est franchement délibéré. J'ai dû faire des choix douloureux en me disant : « Qu'est-ce qu'on fait par rapport à tel ou tel secteur d'activités, par rapport à telle ou telle typologie d'attitudes ? » Et ça, en étant coincé aussi par l'objet « exposition » en tant que tel. Une exposition n'est pas une scène de théâtre, une exposition n'est pas une salle de concert, une exposition n'est pas ceci, n'est pas cela. Donc effectivement, ça joue aussi. Je dirais que l'expo correspond plus à cette première neuvaine, ce premier bail...

D'ailleurs, j'ai toujours adoré cette façon qu'Antaki avait de vouloir faire la fête en fin de bail, en jouant à remettre les choses en cause, en se disant : « En septembre, est-ce qu'on recommence, est-ce qu'on ne recommence pas ? Je peux aussi simplement être bistrotier et ça sera suffisant. »

Ce rapport au bail (3-6-9) correspond à un découpage de l'histoire qui me sidère assez fort. Il y a quelque chose en 1986 et je crois que ce n'est pas innocent. Je dirais qu'Antaki est quelqu'un d'extrêmement intuitif. Je ne vais pas dire qu'il est visionnaire, mais il est très intuitif par rapport aux choses. L'année 1986 correspond à énormément de choses : c'est la fin de son premier bail d'occupation du Cirque Divers.

Quand on pense qu'en 1977, le Cirque se crée par rapport à l'esprit de 1968, déjà à l'époque, Antaki perçoit ce que vont être les années 1980 et le basculement qu'on va avoir entre les années 1970 et les années 1980. Et en 1986, nom d'une pipe, on est en pleine crise, vraiment ! Et ce n'est pas le creux de la vague décrit dans le manifeste : on est vraiment dans les années Thatcher ou Verhofstadt chez nous. On est dans la création du néolibéralisme. Pour moi, le milieu des années 1980, c'est vraiment la fin de l'utopie [voir page 78]. On bascule dans les années stress, les années fric, les années cocoon, les années singularité-individualisme. Ces neuf premières années d'activités, elles correspondent à cette période-là. En plus de ça, quand on voit l'évolution du Cirque Divers, je dirais que l'esprit de liberté est toujours là, l'esprit ne change pas, mais il y a aussi peut-être une manière d'être, d'organiser les choses qui change avec une sectorialisation plus importante, un côté peut-être moins « contre-culture ».

Le Cirque n'a jamais été un centre culturel parmi d'autres : il a une singularité extraordinaire,

mais on est peut-être dans quelque chose de plus « institutionnalisé ». Pour moi, c'est une deuxième période qui correspond grosso modo à la seconde neuvaïne.

Enfin, il y a une troisième époque qui commence en 1994. J'appelle ça les années médias. Là, le fantasme de publication qu'Antaki a eu depuis toujours se met en place avec le projet C4 –qui va d'ailleurs être la résurgence après la fermeture du Cirque. Ça va être le point de départ de D'une Certaine Gaieté, la continuité d'activités au-delà du Cirque Divers. Et C4, c'est la première chose qui est restée de cette activité. Je ne parle pas de l'attitude, je ne parle pas des prises de position ou Dieu sait quoi, mais de l'activité en tant que telle.

Tout ça est assez logique. On dit toujours qu'une génération, c'est à peu près dix ans. Ce jeu de génération pour moi, il est très clair. Je n'ai pas voulu faire la liste de tous les gens qui ont collaboré au Cirque Divers, simplement parce que j'avais peur d'en oublier... et puis en me disant que ça va être la folie : je vais avoir trois générations d'un paquet de gens qui ont collaboré à gauche ou à droite.

C4 : L'« institutionnalisation » et la « sectorialisation », ça vient comment ?

J-M B : C'est très compliqué. Le premier paradoxe est qu'ils aient créé cette structure presque comme une boîte privée. En 1977, la création du Cirque, qu'est-ce que c'est ? C'est d'abord la création d'un bistrot. Michel et Brigitte étaient loufiats chez Jaminon, pour servir les bières. Et c'est la folie ! Il y a quatre, cinq activités par semaine pendant des mois et des mois. D'accord, le bar a permis de financer énormément de choses. Mais il y a cette espèce de retournement de situation qui fait qu'à un certain moment, eux ne sont même pas demandeurs par rapport à l'éducation permanente. Ils en ont simplement plein le cul. Brigitte en a plein le cul de faire des dossiers partout. Et que partout, on lui dise : « Ah non, ce n'est pas ici qu'il faut venir. » Et effectivement, c'est Marcel Deprez qui leur dit qu'il y a une possibilité de ne faire qu'un seul dossier sur l'année en émergeant à l'éducation permanente.

Ces hauts fonctionnaires de la Communauté française étaient dans un esprit de contre-culture, quasiment subversif, qui collait tout à fait avec l'esprit du Cirque. En plus, quand on voit ce qu'était la volonté de l'éducation permanente au départ, ça collait parfaitement bien. Maintenant, se retrouver dans un rapport à l'État fait qu'il y a ce besoin d'organisation, de dossiers, de sectorialisation : qu'est-ce que vous faites, dans quel domaine, etc. ? D'une certaine manière, c'est devoir rendre des comptes. Si c'est parfaitement démocratique, ça amène une certaine bureaucratie des choses.

À côté de ça, je crois aussi que ça amène une certaine évolution des choses. En 1985, on n'est pas du tout dans la même problématique sociale, économique, culturelle ou artistique qu'en 1977. La galerie devient quelque chose qui ronronne exactement comme toutes les autres galeries. Quand on voit le programme : trois semaines d'exposition, une semaine pour décrocher, accrocher, trois semaines d'exposition, une semaine pour décrocher, accrocher... Ça ronronne, quoi ! Voilà Stas qui devient directeur de galerie ou à peu près, et il fait une programmation super intéressante, mais on est dans quelque chose qui ronronne par rapport à cette pétillance de départ. Mais c'est aussi une évolution normale. Le Cirque aurait pu disparaître en 1986...

C4 : Mais il n'a pas disparu ! Pourquoi avoir fait le choix de continuer, et comment ça va se marquer au niveau de la production ? Est-ce qu'il y a, si pas une rupture, un changement ?

J-M B : D'autres attitudes émergent. Ce n'est pas pour rien qu'on voit débouler justement en 1985, 1986, 1987 des gens comme Arrabal ou Topor au Cirque Divers. Je l'explique assez longuement dans le livre : cet esprit de panique, c'est peut-être une nouvelle attitude typique des années 1980 par rapport à d'autres combats. Ce n'est pas dans la production culturelle que les choses sont les plus importantes, je crois que c'est dans l'attitude. Et c'est à partir de 1985 qu'on peut effectivement parler de fou du roi et de bouffon, de par ce rapport à l'institution, au politique. C'est le roi qui finance, mais avec cette position de fou du roi, le roi permet. C'est d'ailleurs très drôle de voir en 1999 que tous les politiques sont là, au chevet du Cirque Divers, que ce soit le PSC, les libéraux ou les socialistes. Tout le monde est là et personne n'en a jamais voulu !

Je crois que ce rôle de fou du roi, il a été vraiment super important. Là, il y a quelque chose de fondamental : ce sont les années « Sultan ». (rires) Avec effectivement ce remake de la théâtralité du quotidien. Antaki n'a jamais arrêté. Il en faisait encore il y a deux, trois ans quand il jouait sur son trône de sultan de Bouillon. Si on parle de courants artistiques, de courants de pensées, je pense à Fluxus. C'est marrant de voir que le Cirque prend une attitude Fluxus alors que c'est déjà largement dépassé. Parce que Fluxus est finalement quelque chose des années 1950, 1960 et pas des années 1970.

Il est donc tout à fait normal que, dans les années 1980, il n'y ait plus ce même intérêt pour la performance ou pour l'attitude Fluxus. Il va en rester quelque chose qui est effectivement de l'ordre de « vive la créativité permanente », de l'ordre du « bien fait, mal fait, pas fait » de Filliou, de l'ordre de l'activisme au plein sens du terme et dans sa pleine valeur. Pour moi, ces années-là, ça va être les années dessinateurs. On va se retrouver plus proche de Hara-Kiri, de choses pareilles ; il y a l'arrivée de Kroll, cette série d'expositions par rapport à des dessinateurs de presse...

C4 : Aujourd'hui, dans certains endroits du monde, on a l'impression que les bouffons ont carrément pris le pouvoir. Dans ce contexte-là, à quoi pourrait servir cette expo ?

C'est une problématique de transmission. J'estime que, par rapport à ma génération, par rapport à mon boulot, par rapport à ce que je fais de ma vie, il était effectivement nécessaire de faire ça maintenant. Je n'ai pas spécialement envie d'être activiste en disant : « D'accord, je prends cet héritage sur le bras, je vais continuer le combat d'une manière ou d'une autre ». J'ai simplement envie de dire à des gens d'une génération de moins de 35 ans, qui n'ont connu ni le Cirque Divers ni ces combats-là ni cette société-là : « Voilà, ça se passait comme ça ». Et faites-en bon usage. Venez voir l'expo, lisez le livre, intéressez-vous à ce qu'il s'est passé à cette époque-là. Bon, on ne va pas être situationniste aujourd'hui, mais la question se pose quand même.

Et je crois que, par rapport au bouffon à la Donald Trump, c'est très important de dire aux jeunes générations : « Vous savez, on a été confrontés à des problématiques identiques, on a eu des rêves, des utopies. C'était là et on vous le donne. C'est à vous par rapport à votre

monde, par rapport à votre génération, parce qu'effectivement même si les questions sont les mêmes, elles se posent différemment, dans un monde complètement différent aussi... Sachez que ça existe. » Ça, je crois que c'est le plus important.

Vous savez, je suis très étonné. Le jour où on a été faire le déménagement de la maison d'Antaki, je rentre à la galerie et je pousse un grand "ouf" de soulagement en me disant « C'est fait. » Et puis, un jeune assistant qui travaillait avec moi à l'époque me dit : « Quoi, qu'est-ce que tu as fait ? » Je lui dis qu'on a vidé la maison d'Antaki. Et là, il me dit : « Ah, c'est quoi le Cirque Divers ? » Voilà, c'est normal. Il n'a pas pu connaître ça. Maintenant, j'ai cette attitude-là par rapport au Cirque Divers, comme je peux l'avoir par rapport à l'œuvre de Charlier, de Lizène, par rapport à l'art conceptuel, par rapport à toute une série de choses.

Un de mes prochains projets sera de faire un livre, une exposition sur la galerie Yellow Now qui était en Roture aussi dans les années 1970. Cette problématique de transmission, pour moi, elle est vraiment très, très importante. C'est un des sens que je donne à mon boulot d'historien de l'art. Et il y a encore du boulot à faire. C'est hallucinant ! Le travail qu'Anna Maria [Pomella] fait pour l'instant me passionne : voir une jeune Italienne de 36 ans qui se plonge là-dedans, qui comprend et qui met ça à sa sauce... Et quand je voyais son engagement politique, un engagement politique de jeune par rapport à sa manière de défendre les traditions roturières, etc., là je me suis dit : « Ouf, chouette ! Il y a quelque chose qui est passé. » Maintenant, elle est elle-même en phase pour pouvoir transmettre aux gens de sa génération. Ça, c'est quelque chose qui, pour moi, est essentiel.