

UNE MUSIQUE DISPERSE

Manel Clot

L'évidente confusion esthétique et terminologique ainsi que l'accumulation de dettes et d'héritages appartenant à l'activité artistique sur la scène catalane aux années soixante-dix, ont provoqué une sorte d'incertitude catégorique en étiquetant tout ce qu'on faisait de "conceptuel", une espèce de valeur universelle confuse qui servait à désigner à peu près tous les discours non picturaux de l'époque. Le temps, en toute logique, a déchiffré la multitude de propositions et les a séparées les unes des autres d'après des traits définitionnels plus essentiels. Quinze bonnes années après cette situation, le travail de Jordi Benito est contemplé d'une façon déjà bien différente, plus spécifique, et son oeuvre actuelle —en tant que stade évolutif logique— est susceptible d'être rangée avec d'autres attitudes contemporaines, en s'éloignant de l'idée d'un isolement hypothétique, mais en maintenant une indépendance et une singularité frappantes.

Travailleur infatigable de l'actionnisme et du "body art" (avec un spectre de références tellement large qu'il inclue depuis Malevitch jusqu'à Nitsch), et plus influencé par la "chose" que par le "concept", ses pièces ont toujours un double composant, tant théorique que résiduel: la cause et l'effet et, en tant que discours qui se matérialise, l'origine et la conséquence, c'est-à-dire l'action et l'installation.

La symbiose intime de ces deux éléments a fait que ses oeuvres soient devenues des scénographies particulières où se développe un aspect narratif aidé fondamentalement par un objectualisme complexe en essayant de faire un discours le plus total possible grâce à la synthèse de l'effet visuel et de l'effet sonore, et de

ceux-ci avec les effets psychiques et émotionnels.

MANEL CLOT: L'évolution de ton travail t'a rapporté une augmentation de l'installation au détriment de l'actionnisme. L'objet, en tant qu'élément symbolique et de connotations, a-t-il été le noyau principal?

JORDI BENITO: Oui, en quelque sorte, parce que j'ai toujours essayé de faire des scénographies pour musiciens. De là viennent les collaborations avec Carles Santos. Mon idée actuelle consiste à construire des scénographies wagnériennes pour ainsi dire, mais transférées à nos jours, récupérées. L'idée scénographique se relie à une sorte de théorie du support, ou de la base: on élabore un support où il y a une série de choses, et ce support peut être une photographie ou une toile à voile peinte, où encore un plancher en plomb, sans qu'il soit pour autant exactement pareil à un décor ou sans qu'il remplisse sa fonction. Le reste est une histoire répétitive, ce sont les histoires personnelles et subjectives qui reviennent toujours; c'est comme si on expliquait sa vie dans chaque oeuvre, et qu'on l'expliquait par étapes.

M.C.: En ce sens-là, tu choisis la "chose" en tant qu'élément catalyseur de la réflexion ou en tant que sujet d'une manipulation métaphorique?

J.B.: C'est ce deuxième sens. Il s'agit d'utiliser des objets "littéraires", avec une forte charge de connotations. Au fond, on retourne à la question précédente, pourquoi fonctionnent-ils de façon autobiographique, c'est là qu'on trouve leur valeur et leur présence.

M.C.: Etant donné l'intentionnalité actuelle de ton travail, peut-on penser à des parallélismes avec des tendances objectives et néo-sculpturales à la mode, ou bien t'en sépares-tu absolument?

J.B.: On pourrait peut-être chercher quelque similitude, au caractère purement formaliste, à un niveau fort générique. Mais c'est un ton général et rien d'autre. Je ne crois pas qu'on puisse y trouver rien d'autre. Dans mon travail il y a beaucoup plus de restes du "land art" ou de "l'art povera" que d'autre chose.

M.C.: Après quinze ans de travail continué et avec l'évolution que cela a comporté, quelles différences vois-tu entre le véhicule "corps" et le véhicule "objet"?

J.B.: Je ne sais pas s'il y en a vraiment, parce que l'intention a toujours été la même. Avant, ces deux éléments confluaient parce que mes oeuvres se définissaient en tant qu'actions à l'intérieur des installations, c'est-à-dire qu'il s'agissait de l'intégration de deux choses aussi importantes l'une que l'autre, différenciées mais complémentaires. Mon idée quant aux pièces à venir passe par l'inclusion d'acteurs, en un sens qui n'a rien à voir avec le monde du théâtre ni avec des travaux actuels du genre parathéâtral.

M.C: Peut-on penser à une théorie de la nature morte ou du paysage dans tes oeuvres?

J.B: On peut penser aux deux, mais réparties dans le temps. Avant il s'agissait véritablement d'une espèce de nature morte, tant par la composition que par le choix des objets. Maintenant tout a un sens beaucoup plus paysagiste, comme la contemplation d'une chose complexe, plus totale et moins ponctuelle ou anecdotique. Il s'agit au fond de quelque chose qui ressemble à des "paysages après la bataille", surtout quand il y a eu quelque petite action auparavant; on retourne au sens précédent, celui de petites actions à l'intérieur des installations qui les accueillent ou qui en sont le résultat postérieur, comme leurs restes, les résidus solides, les détritrus.

M.C: En nous centrant ainsi sur la question objectuelle, te considères-tu plus "paysagiste" que "bricoleur"?

J.B: D'abord on pourrait considérer cela comme une question de métissage culturel, ce qui m'a toujours fortement caractérisé. Tout comme le monde germanique m'intéresse, je suis aussi fasciné par ce que, d'une façon plutôt métonymique, on pourrait appeler "le Guadalquivir", peut-être à cause des années que j'ai vécues à Cordoue et à Séville. Ainsi, ce métissage serait une espèce de conjonction Nord-Sud. De toute façon, s'il faut choisir, la position paysagiste est beaucoup plus évidente, par un pur intérêt vis-à-vis de la scénographie. D'abord, l'intérêt fondamental a été le musical, or maintenant il est devenu plus complexe, en dérivant vers un intérêt scénographique, comme une somme de facteurs de toutes sortes, comme des fragments juxtaposés. Une série d'images initialement dispersées, et les inspirations en motifs musicaux — presque toujours à partir de motifs extraits de Wagner — sont toutes des références à partir desquelles commence le travail de la pièce; le résultat final étant généralement la somme, le tout.

M.C: Après tant d'années de travaux qui recherchaient une oeuvre d'art totale ou quelque chose qui lui ressemblât fort, cherches-tu toujours à atteindre cette espèce de "Gesamtkunstwerk" comme élément central de ton activité artistique?

J.B: Effectivement, on peut dire que tout continue pareil, mais il me manque encore un élément aussi primordial et décisif que la symbiose totale avec un musicien, la liaison artistique intime, de façon à ce que l'effet final soit complet et total. Je continue à travailler à partir de l'idée d'opéra, avec tout ce que cela signifie comme somme d'idées, d'images brèves, d'instantanés, de beaucoup de choses; c'est la division de l'histoire en parties plus petites. La séquence qui enfile toutes les parties, tous ces fragments, à partir d'instantanés et d'images, c'est ce qui réussit à convertir l'ensemble en un travail très assimilable à la notion qu'on a de

l'opéra.

M.C: Crois-tu qu'il soit possible de trouver des affinités avec les travaux d'autres artistes, que ce soit dans le discours sentimental ou dans les résultats mêmes?

J.B: Je ne sais pas trop comment cela se passe, mais j'ai une profonde affinité avec un artiste, Arnulf Rainer. C'est vraiment quelque chose de fort peu explicite, mais je suis convaincu qu'il y a une influence très importante. Je suppose que l'on peut aussi inclure cela dans la question beaucoup plus générique à laquelle on a fait référence avant, celle des influences et de l'intérêt vis-à-vis du monde germanique.

M.C: Une forte projection sentimentale et une musique dispersée et incertaine synthétisées dans les résidus finals ●