

31.

Jeu sur fils ou jeu sur fils ?

Dans l'atelier de Chubac on constate que particulièrement dans le travail des dernières années sont employé de préférence de modules simples, géométriques — carrés, rectangles, losanges, sphères, triangles — reliés à des supports par un jeu mobile de pitons ou de ficelles. On peut noter d'autre part que depuis une quinzaine d'années un mot — ludique — revient constamment quand on parle de son oeuvre. Il est donc permis de se demander en quoi ce terme semble accorder les regards, et si ce qu'il désigne est un alibi pour rester à la surface de l'oeuvre dans le domaine du jeu et dans la mesure où celui-ci est entendu comme acte futile, ou s'il est fait allusion à un ensemble qui fonde et structure une démarche.

On connaît le texte de Freud, l'un des plus cités et commentés, observant le jeu de son petit-fils avec une ficelle attachée à une bobine, rejetant et rappelant à lui l'objet dans un mouvement de va et vient. Ce jeu vu comme symptôme, engage par rapport à la mère, tour à tour présente et absente la relation de l'enfant au monde et sa manière de se substituer en pouvoir autonome face à l'extérieur. L'activité ludique prend alors une valeur tout autre que dans l'appréciation « après tout ce n'est qu'un jeu » qui dégage les responsabilités des acteurs, masque commode à qui perd ou pour qui précipite la perte... Efficacité symbolique. Il faut le souligner puisque aussi bien nul ne joue avec les oeuvres de Chubac, sauf peut-être dans leur construction, lui-même.

Dans cet éclairage, on est tenté de penser que ce n'est pas par hasard que l'oeuvre de Chubac (et singulièrement la partie récente dite « ludique » dont il est ici question) s'articule sur des liens qui sont souvent des ficelles. Ficelles qui relient deux modules, mais peuvent, dans les pièces de ces dernières années, revenir sur elles-mêmes, ou faire boucle, ou ganse... Phénomène dont nous laisserons volontiers à d'autres, s'ils en éprouvaient la nécessité, le soin de dégager la signification : il nous suffit pour ce propos d'établir une relation dans laquelle le « jeu » de l'artiste, loin d'être superficiel, apparaît comme témoignage d'un investissement de l'homme dans sa pratique : or, ce dispositif fait image avec la réflexion sur les noeuds, bouteilles, marelles, ganses et bouts de laines, avec les (jeux de) mots d'un psychanalyste célèbre, sans qu'il soit possible de déceler dans l'imaginaire de Chubac un rapport volontaire, ni même une véritable connaissance des cours et discours de l'honoré Docteur...

Nous savons que la relation entretenue par Chubac avec sa production, sans aller jusqu'à la définir de façon absolue, est plutôt faite d'approches spécifiquement plastiques, d'appréciations sensibles : aucune anecdote, aucun projet théorique,

pas de volonté didactique ou psychologisante pour guider sa pratique : et là est tout l'intérêt du miroir que Chubac tend, par ses couleurs suspendues, à une pensée qui pour lui être étrangère n'en éclaire que mieux « l'enjeu » de l'acte.

Remontons dans le temps jusqu'aux toiles des années 50 à 60 montrées à « Lieu 5 » pour la première fois depuis vingt ans au début de 1981 : on y voit s'effacer, antérieurement à l'apparition de la roue de bicyclette de 1964, l'apparence « ludique » dominante après cette date. Reste le lié : ici, sur la toile blanche, pas de ficelle, mais un ou plusieurs gestes liés. Une sorte d'écriture cursive au pinceau, avec des pleins et déliés, appuis ou frôlement, selon les nécessités propres à l'instrument. Déliés dans lesquels la limite du tracé effleure la fin de la trace jusqu'au blanc, où le lien devient rupture — tout comme le fil de la couture marque aussi bien l'union et la frontière, fracture entre les fragments raccordés. Oscillation à la limite du gain et de la perte. Même violence dans les couleurs pures et souvent primaires sur ces toiles et dans les objets plus récents. Pourtant si, impuissante à trouver une mobilité réelle dans l'espace, jadis la toile hurlait le lien (le lié) et la mobilité décrite de la main dans sa pureté la plus extrême, aujourd'hui le lien (ficelle) rassemble ses objets, ou bien fait discrètement retour à son origine.

L'histoire de l'humanité et son acharnement dans les pires circonstances à laisser malgré tout traces de formes et de couleurs le dit clairement ; mais chaque sujet doit le découvrir par lui-même, à son propre usage : ce jeu du pinceau sur la toile, où des vies investissent le meilleur de leur temps, de leur désir et de leur jouissance, attirance mystérieuse aux yeux du profane, n'est pas un exil en un ailleurs gratuit. S'il y a en tout art ludisme latent (ce dont joue ce texte ?) c'est l'humain et sa parole qui à tous les coups finissent par en être gagnants. À la question « pourquoi peins-tu », il faut répondre comme les enfants, parce que la phrase est pertinente : « pour faire parler les curieux ». Ce que dit le travail de Chubac, c'est peut-être d'abord cet élémentaire de l'art.

J'en parle.

Nice, janvier 1981.

Catalogue « Chubac », Galerie d'Art Contemporain des Musées de Nice ; (1981)

Alocco, toute peinture fait image

Entretien avec BEN

—Entretien enregistré en septembre 1980.

Publié dans « Axe Sud » n°6, automne 1982 —

Ben : À propos de l'exposition Nice à Berlin, tu n'étais pas d'accord sur le catalogue ?

Alocco : On ne va pas entamer une polémique à ce sujet ! J'ai simplement regretté qu'il y ait eu des modifications après qu'un groupe ait fait le travail. Ce groupe, apparemment responsable, aurait dû être consulté. C'est dommage.

B : Je vais te donner mon point de vue. Je pense qu'un groupe ne peut jamais vraiment travailler sur un catalogue ; à la dernière minute il faut prendre des décisions de typographie, il faut prendre des décisions d'insertions de traductions...

A : Mais c'est évidemment sur les modifications de contenu que je n'étais pas d'accord. Le montage n'a pas été mal fait.

B : Je vais dire quand même au point de vue contenu que deux personnes seulement ont quatre pages, toi et Serge, alors que les autres n'en ont que deux.

A : Cela ne change rien au contenu, c'est un problème de mise en page. Il n'y a eu ni discrimination dans la présentation, ni photos ajoutées. Je ne pense pas qu'un lecteur neutre ait pu avoir l'impression d'une différence d'importance.

B : Bon d'accord. Mais comment verrais-tu une suite à cette exposition, par exemple à Montréal qui voudrait la faire ?

A : On ne m'a jamais donné de responsabilités sur ce plan en ce qui concerne cette exposition. Ce n'est donc pas mon problème. Dans une exposition collective, je ne suis responsable que de mon seul travail. Il ne s'agit pas d'une exposition de groupe, mais d'une exposition collective, les participants n'ayant a priori aucun rapport entre eux sur le plan esthétique — les liens étant géographiques. Alors si figurent de mauvaises pièces, si l'ensemble de l'exposition ne tient pas le coup, c'est tant pis pour les commissaires responsables de l'exposition.

B : Bon, ça va ; mais je t'explique ce que je veux faire. Ce n'est pas un interview question/réponse mais des conversations. Alors je peux te demander comme dans une conversation, quel film tu as vu dernièrement.

A : je vais très peu au cinéma.

B : Tu regardes la télé ?

A : Quelquefois. Tas très souvent.

B : qu'est-ce que tu fais le soir ?

A : Il m'arrive de travailler, de peindre, de sortir, de lire, de parler avec des amis... ou de ne rien faire.

B : Quand tu parles avec des amis, tes amis sont politiques ou peintres ?

A : Je n'ai pas « d'amis politiques » et si j'ai des amis « politiques » c'est parce qu'ils sont des amis pour autre chose. Ils s'intéressent comme moi aux problèmes culturels, par exemple...

B : Moi je pense toujours en fonction des amis. Toi tu as des amis poètes, des amis dans le théâtre, tu ne rencontres pas uniquement des peintres, tu ne fais pas partie d'amis peintres, mais généralement tous tes amis sont teintés je dirais d'une certaine gauche. Donc, pour cette raison je pensais que vous aviez des discussions politiques.

A : Dans les milieux de la culture on est plutôt à gauche qu'à droite, à part quelques exceptions. Peut-être la peinture est-elle le domaine où il y a le plus d'exceptions. Probablement parce que la relation au fric dans la peinture est plus claire, plus directe peut-être, je ne sais pas. Mais la question était : pourquoi je fréquente tel type de personnes, selon toi ; en général j'aime bien fréquenter des gens dont les préoccupations, si elles recoupent en certains points les miennes, ont des insertions différentes. Je ne cherche pas des miroirs — je passe 24 heures sur 24 avec moi, c'est bien suffisant !... Des gens différents de moi et différents entre eux.

B : Mais alors pourquoi tu ne fréquentes pas des clochards, les gens très riches...

A : C'est comme lorsqu'on dit : voyager, rencontrer des gens... alors je pense : on ne connaît pas les gens qui sont dans à côté de soi. Quant aux clochards et aux gens riches, sans doute ne fréquentons nous pas les mêmes endroits...

B : C'est pourquoi tu n'es pas allé à Paris ?

A : C'est un autre problème. J'aime bien ce lieu où je suis né. Alors j'ai décidé de rester à Nice parce qu'il n'y a aucune raison que le travail que je fais ici soit moins bien fait à Nice qu'ailleurs... Nice aujourd'hui n'est qu'une banlieue un peu plus éloignée de Paris. Et ce qui m'intéresse ce n'est pas la réussite, mais l'affirmation...

B : mais comment peut-il y avoir affirmation sans réussite ?

A : L'affirmation doit probablement à un certain stade entraîner une part de réussite sociale, mais elle ne se mesure pas à la carrière. On peut faire une belle carrière, avec sur le travail une perte intégrale, et entrer à l'Institut. C'est une question de choix de priorité. Ce qui m'intéresse, c'est de faire le travail que je veux, comme je le veux, et de l'affirmer le plus possible. Encore faut-il avoir produit ce travail sans lequel la volonté d'affirmer ne sert qu'à promouvoir une apparence reposant sur le vide — ce qui peut satisfaire un besoin de pouvoir, pas un désir de création. A partir de quoi je pense qu'on peut aussi bien faire son travail ç Nice qu'ailleurs. Pour bien développer un travail plastique, il y a une dimension temps qui est très importante...

B : Mais tu aurais pu faire ça à Paris !

A : Possible. Mais à Paris on court le risque d'employer autrement son temps. Je pense que tout ce qui compose ce qu'on appelle la culture va lentement, même si nous avons l'illusion que tout va vite. L'ensemble de la culture se fait lentement, le développement d'une oeuvre...

B : Mais cela au niveau d'un peuple, mais l'individu, il crée très vite...

A : Non, ce n'est pas vrai. On peut créer une pièce très vite, on ne crée pas une démarche très vite. Une démarche se mûrit longuement. Dans les arts plastiques particulièrement, lorsqu'on voit une oeuvre qui semble sortir du néant, il y a généralement au moins dix ans de travail derrière, et davantage, de tâtonnements, de développements. Après coup, on se dit : « Tiens, il y a dix ans il faisait des choses un peu comme ça », mais en fait encombrées de tas de poncifs, et qui ne prennent valeur que parce que le gars a fini par se trouver, comprendre ce qui était intéressant.

Donc la culture demande beaucoup de temps. En province on a souvent plus de temps, c'est une chose bénéfique pour le travail par rapport à Paris. C'est vrai qu'à Paris on se promeut plus vite. Encore faut-il aimer ce type de comportement. L'une des choses que j'ai faites ces vingt dernières années, c'est d'apprendre à me connaître. Parce qu'avant je me connaissais comme chacun ; mais on s'analyse peu au niveau où j'ai pu le faire...

B : Qu'est-ce que tu as appris sur toi ?

A : J'ai, par exemple, appris qu'il valait mieux ne pas faire du tout certaines choses qu'on faisait mal, ne pas entrer dans un jeu dont on ne connaît pas les règles — parce qu'on n'aime pas le jouer, en général, sans quoi on apprend vite.

B. : Quoi ?

A : Pour moi, avoir des rapports avec quelqu'un, c'est le connaître longuement, pouvoir longuement m'expliquer, avoir des rapports à deux, très personnalisés, très particularisés. Je ne m'explique bien avec quelqu'un que par rapport à lui et non par rapport à une généralité. C'est une façon de vivre que j'ai avec les gens, vivre le contact social. A partir de là je me dis que c'est inutile d'entrer dans le circuit de promotion « relationnel » où chacun essaie de séduire tout le monde, parce que au contraire : je serais là, coincé, je donnerais de moi une image complètement fausse. Antipathique, tout ce que tu veux. Alors que les gens qui auront le temps de me connaître sauront exactement ce que je suis. Ils me trouveront sympathique ou pas, mais en fonction de ce que je suis et non pas d'une image extérieure. J'ai horreur de l'apparence, je ne sais donc pas faire semblant... Ce type de réflexion m'a conduit à renforcer ma position : j'ai choisi de rester à Nice, de faire mon travail et de me faire connaître, mon travail d'abord, à longue échéance, mais sur ce qui est vrai dans mon travail de peintre.

B : Ne serait-ce pas un constat de faillite ? Non ?

A : La faillite sera au bout, ou elle ne sera pas... Je ne suis pas un coureur de cent mètres !

B : Mais si tu mets le bout à 50 ou 100 ans, tu n'auras pas le plaisir de voir ton affirmation se réaliser.

A : Actuellement, il y a un certain nombre de gens qui savent que mon travail existe et ce qu'il est. Et que je puisse arriver à m'exprimer à un certain niveau, c'est déjà pour moi important.

B : Parlons un peu de ton travail. En quoi ton travail est-il différent des autres ? Est-ce que tu crois à la nécessité de cette différence, est-ce que tu crois avoir fait un apport personnel et où est cet apport, en peu de mots à l'américaine, mais tu peux aussi le dire à la française.

A : Je ne suis pas américain, je ne peux pas le dire à l'américaine. Et en plus, ce serait tout à fait contraire à mon travail de la définir en une phrase, parce que je crois que la différence n'est pas ce qui saute aux yeux au premier regard... Le premier coup d'oeil c'est que Moretti est différent de pas mal de peintres (c'est pourquoi tu aimes le citer en exemple) : ce n'est pas Carzou, ce n'est pas Renoir — c'est différent. Mais est-ce vraiment intéressant ? Le problème est là. La différence en profondeur ; pas en façade qu'on connaît très vite et oublie aussi vite... Une différence vraiment intéressante, pour moi, est celle qui modifie les rapports qu'on peut avoir avec une certaine pratique — dans mon cas la peinture, si on peut appeler ça de la peinture, pour moi ce n'est pas un problème — mais sur une longue durée, une longue pratique...

B : Par exemple, Jacques Halbert, que tu as croisé en arrivant, ne te paraît pas différent du tout ? C'est uniquement des cerises, c'est une différence superficielle ?

A : Je ne sais pas. Je l'ai aperçu une ou deux fois dans des manifestations, présentant ses cerises. Je n'en ai rien à faire, pour moi... Bon, mais je ne nie pas que fondamentalement la démarche est peut-être intéressante. Ce que je dis, c'est que je n'en sais rien — je manque d'informations. Peut-être que sur la durée, si on la connaissait bien...

B : Mais alors toutes les démarches du monde. N'es-tu pas d'accord avec moi pour dire que tout le monde est intéressant puisque tu as dit tout à l'heure que ton voisin est intéressant et que tout le monde a une démarche en fin de compte. Si tu prends par exemple un peintre, Brayer ou autre, d'où il vient, ce qu'il fait, où il va, l'analyse est une chose passionnante. Moi je trouve qu'on peut prendre n'importe quelle oeuvre d'art et analyser d'où elle vient, qui était sa mère, et pourquoi ce peintre peint des madones plutôt qu'autre chose, bien que la madone ne sera pas une chose nouvelle nous aurons au fond de différence qui sera assumé par la provenance de la démarche.

A : Justement, c'est là que je disais qu'il ne suffisait pas d'être différent, l'essentiel est qu'après le passage de cette démarche, et sa compréhension qui prend du

temps, les choses soient posées autrement : que les problèmes propres à cette pratique ne se posent plus de la même façon. Quand je dis, par exemple, dans « Canal » de Juillet-Août 1980 que dans mon travail depuis quelques années l'intérêt pour les « déchets » « change le centre de gravité », pour moi c'est ça qui est important. Que face à la peinture, on ne la regarde plus comme un objet fini ou non-fini, mais comme un objet qui a produit un autre objet à côté... Une relation nouvelle entre moi et l'objet qui vient, en plus de mon champ d'application direct, conséquence involontaire mais nécessaire et pour cela prise en compte...

B : Mais est-ce que ceci n'est pas déjà dans les thèses de Supports-Surfaces dès le départ ?

A : Non.

B : Oui, parce que Viallat fait ses premières toiles et dans les classes de Viallat il nous enseigne à regarder ce qui se passe quand elle coule, à regarder comment elle se fabrique, à regarder la transformation, et si je devais penser à qui m'enseigne qu'il ne faut pas regarder l'objet fini mais tout le processus au travers duquel l'objet se fait, et que ce processus là devient oeuvre lui-même, je pense à Viallat ? J'ai peut-être tort...

A : Il y a des tas de choses bien avant qui correspondent à ta définition en particulier dans le sens de ma démarche : personne n'invente le monde. On pourrait parler du Gutai, et d'autres, de Sam Gilliam ou des draps tachés d'encre dont parle George Brecht dans son interview de « identités » publié en septembre 1965... sans focaliser sur Viallat ni sur le mouvement Supports-Surfaces, qui est une position esthétique beaucoup plus large que le groupe, lequel n'est qu'une anecdote au niveau de l'insertion sociale et publicitaire — ça fait provincial ! Oui, on regarde l'envers et l'endroit, comment ça coule — et Pollock ? Mais ça se passe sur une certaine surface, dans un certain cadre...

B : Bon, toi tu t'intéresses aux déchets, mais en fin de compte ils sont devenus des toiles, puisqu'on les a remis aux murs ?

A : Mais pas dans l'objet que je peins.

B : Mais si tu les a remis aux murs.

A : Je les ai remis dans des boîtes à côté... Et entre-temps il y a eu en 1974 le constat « La peinture déborde » chez toi, et la réflexion qui a fait que j'ai présenté les déchets que j'avais récupérés depuis deux-trois ans. Ces déchets, lorsque je les mets dans une boîte, ou les tricote, les noue, ou tresse, peu importe, ils sont une oeuvre et une oeuvre différente de ce qu'a pu donner Supports-surfaces ou Brayer, parce que je n'ai pas fait ces choses là, contrairement à ces peintres, pour qu'elles soient des oeuvres ; j'ai produit une oeuvre qui existe directement, et puis tout ce qu'il y a autour, que je me contente de montrer, avec le traitement le plus simple possible, c'est tout. C'est-à-dire qu'à ce moment là je n'intervient plus comme peintre, je ne modifie plus, je propose ce qui est apparu en plus, que d'autres éliminent.

B : Je vais te poser une colle : j'aime pensé que toi tu faisais deux opérations, l'une celle du Nouveau Réalisme et Ready Made ; à côté de cela, tu mets ton patchwork, qui est une autre problématique...

A : D'une part ça fonctionne dans l'autre sens, du patchwork à ce que tu vois comme « Ready-made », ce qui lie ce faux « Ready-made » au patchwork et à sa problématique ; d'autre part la différence avec le Nouveau Réalisme réside justement dans le fait que les déchets ne sont pas pris n'importe où parce qu'ils m'ont intéressé sur un plan quelconque — comme Arman dans ses « accumulations » — mais que ce sont des déchets produits par et en rapport avec l'élaboration de mon Patchwork.

B : Qu'apportent-ils de plus ?

A : Ils apporte la relation obligée à la production d'un effet en retour. Par exemple, en ce moment je tire des fils de mes tissus, le fil étant le fragment élémentaire du Patchwork. Fils que je traite en déchets, pour les montrer. Ça me conduit à traiter la toile autrement — parfois après avoir fait des « jours ». Donc, il y a un retour. Le déchet que je montre n'a pas la même valeur que dans les travaux antérieurs (Dada, Nouveau Réalisme, Pops) parce que... il y aurait peut-être des indications chez certains Pops, oui, par exemple Jasper Jones quand il met des pinceaux accrochés à ses toiles, ou Jim Dine... seulement chez eux c'est un accident : une fois c'est un pinceau, une palette, une autre fois c'est une chaise, ou tout autre objet qui n'a pas de relation instrumentale avec leur pratique picturale — comme les franges de tapis dans les travaux récents de Viallat : ça m'intéresse chez lui, mais ce serait superflu et totalement loufoque dans la logique de mon travail. De même, les accumulations d'Arman de tubes écrasés, bouteilles d'encre de chine, pinceaux, etc... de l'expo Chez Sonnabend en 1969, qui sont des instruments de la Peinture, pas de la peinture d'Arman.

Pour ma part, je ne m'occupe que des retombées de mon travail. Quand je dis retombées, c'est aussi bien une image qui m'a servi de modèle, de formes à empreintes, ou simplement de bobines qui restent de la couture — il y a une nécessité, pas un choix.

B : Quelle est la relation entre le Pattern et ton travail ?

A : Dans mon travail il n'y a pas de but décoratif, dans la mesure où le passage entre les « Images » et le « Patchwork » était une réflexion sur l'espace et le risque d'une apparence trop décorative — encore que je vois mal au nom de quoi il faudrait empêcher les couleurs de donner de la couleur. Quand j'éposais simplement des « images de tableaux » sur le tissu, j'avais un problème de rupture de rapport entre les images et l'espace — le fond si tu veux — il y avait un fond, il y avait des images dessus et la relation entre ces images...

B : C'était donc toujours théorique. Tu es un artiste théorique. Jamais tu ne fais autre chose que penser ta peinture. Tu ne peins pas avec tes tripes, tu n'es pas de ceux qui disent, moi la peinture je m'en fous, ce qui compte c'est mes tripes.

A : Alors pourquoi montrent-ils leurs peintures ? Ils pourraient se contenter de vivre leurs tripes pour eux. Là faisons une parenthèse. Entre parenthèses, je te dirai que tout le monde a un inconscient ; alors, on en fait de grandes tartines, mais on peint avec ses tripes et son inconscient — et ses mains, sa tête, et ses pieds— parce qu'on ne peut pas faire autrement. Tu ne te débarrasses pas de ton inconscient, ni de tes tripes. Alors, point à la ligne, on n'en parle plus. Pourquoi faire de grands discours sur des choses qui sont de toutes façons là, en jeu ?

B : Mais n'empêche que tu ne te laisses pas aller à ne pas réfléchir... Tu veux que l'on comprenne ton travail.

A : Disons qu'il y a une partie des choses rationalisables et explicables, et j'essaie de les expliquer. Je suis bien conscient que ça ne recouvre pas tout. D'ailleurs, je le répète, la seule chose que j'aie dite à propos de l'inconscient au moment où on en faisait dans les milieux de la peinture de grandes tartines, vers 1970, c'est : « Mon inconscient, ça existe. Je ne suis pas capable d'en parler et je crois qu'aucun peintre n'est capable de parler bien, sinon de de l'inconscient et de son rôle dans la création, mais de son inconscient à lui et en quoi il intervient dans sa création à lui ». Et je crois qu'aucun peintre n'en a bien parlé— ce qui n'a guère d'importance, car ce discours de toute façon bloquait plus la pratique qu'il ne l'aidait.

B : C'était ta réponse à Cane, Devade etc...

A : Et à beaucoup de etc... si tu veux ! Remarquons en passant que leurs textes, ils les renient tous d'année en année. Proclamer de la façon la plus terroriste qu'on est l'avant-garde de la révolution pour finir peintres officiels du giscardisme...— à chacun ses choix, je ne prétends pour moi ni à l'un ni à l'autre destin ! Bref pour en revenir à notre sujet, je ne crois guère le peintre capable de parler de son inconscient. Il peut à la rigueur parler de l'inconscient des autres. Mais mon inconscient, c'est justement la partie de laquelle je peux le moins parler. A la rigueur, je peux le faire parler au niveau de la peinture, ce qui ne dépend guère de mon vouloir, ou en psychanalyse. Je laisse parler mon inconscient ; mais en parler comme en parlerait mon psychanalyste ou un psychanalyste, non. C'est même le seul inconscient dont je ne puisse pas faire le rapport du dehors, puisque je suis en plein dedans, et que c'est ce qui le définit comme étant mon inconscient. Alors il faut en prendre son parti. Ce que j'ai dit à partir de 1970, et qui semble ne pas avoir plu... Les autres étaient dans des problèmes de stratégies et de modes ; c'est là mon problème. J'ai un problème que je mène sur 15 ou 20 ans, qui traverse les modes. Quand, par exemple, j'ai pris ma position « peindre des images », c'était par rapport à tout un mouvement qui m'a conduit à me demander : « c'est quoi la peinture » ? Je prends n'importe

quel peintre, qu'est-ce que c'est pour le récepteur ? Une image. « Toute peinture fait image », pour moi ce constat est fondamental. Et tu sais comment, complètement à contre mode, les images ont été accueillies.

B : Je ne suis pas d'accord avec toi puisque tu dis que toute peinture fait image ; mais toute peinture a contenu la révolte contre l'image, c'est-à-dire Delacroix se révolte contre l'image d'Ingres, Ingres se révolte contre l'image de...

A : Ah, oui ! contre une autre image ! Bien sûr ! Je suis d'accord. Qu'on remplace une image par une autre, et qu'on dise « cette image là ne me satisfait pas », ça alors, parfaitement — c'est ça la peinture : changer d'image. Mais à partir du moment où on me dit « ce qui est important dans la peinture, ce n'est pas l'image, et d'ailleurs il n'y aura pas d'image dans notre peinture » — c'est le genre de discours que tu entendais — bon, à un moment j'ai marché, comme tout le monde ; quand on parlait de « neutralité », c'était le truc où n'apparaissaient ni l'image, ni le peintre... plus rien... en paroles !

B : Buren, Mosset, Parmentier ?

A : C'était Buren, déformé. Parmentier si on veut, mais Parmentier est important sur un autre plan, ce n'est pas notre propos.

A partir du moment où on me dit qu'il n'y a pas d'image dans une peinture, je dis que ce n'est pas possible — parce que le constat fondamental c'est « toute peinture fait image ». A partir de cet axiome on se demande « quelle peut être ma position » ? Puisque ça fait image, j'ai deux possibilités, si j'exclus celle de l'autruche qui consiste à ignorer le problème : ou je me laisse imposer des images, ou je choisis de prendre une image, une forme simple. Le traitement d'une forme simple a été aussi la position de Viallat finalement, qui n'a pas été annoncée de la même manière, mais du moment où il avait choisi sa forme de palette, il avait fixé son image. Alors, mon problème par rapport à Buren qui avait ses bandes vertes et son statut « hors-peinture », à Viallat qui avait choisi

sa palette, laquelle lui permettait d'être plus « peintre » que Buren... D'ailleurs ses points et d'autres... ? Je me suis dit : « Au fond, je suis en train de travailler une image Alocco » ; Et ça m'emmerdait parce que c'était pas mon problème ; parce qu'en face de mon travail je voulais qu'on dise : « Tiens, c'est traité de telle façon ». Alors je me suis dit « on va prendre des images qui existent, de-la-déjà-peinture même, et alors on dira peut-être : « c'est la forme-femme de Matisse, ou le cheval de Lascaux, etc... » On verra que ce n'est pas la mienne, et que c'est là que se passe la différence, là que se passe le travail plastique...

B : Mais tu as compliqué le jeu. Pourquoi ne pas avoir gardé une image et fait ton travail sur cette image ?

A : Impossible. Pour notre génération c'est théorique, et finalement on écrase son travail sous son image de marque. C'est ce que font les peintres, mais rarement autant qu'aujourd'hui. Hartung, c'est aussi une « image-Hartung » qui est tellement

évidente que pour voir le vrai travail d'Hartung, qui est intéressant, c'est très difficile. C'est-à-dire qu'à partir du moment où quand tu vois une oeuvre tu vois déjà presque tout en voyant son image, je trouve que le travail est perdu. Ce qu'il faut...

B : Donc tu es contre la nécessité d'affirmation du moi à travers une image ?

A : je ne suis pas contre. Ni pour. Il s'agit d'une conséquence liée à une insertion sociale de la peinture telle que nous la vivons. Je traite, moi, un problème qui m'intéresse : mon problème c'était que face à mon travail on ne trouve pas une image formelle qui soit l'image Alocco, mais qu'on reconnaisse Alocco à une certaine différence dans le travail, le cheminement : ce qui est tout à fait autre chose. Qu'on dise de ces images : je les connais, c'est ceci ou cela, mais ce qui m'intéresse c'est Alocco et pas Matisse, pas Lascaux, pas... Qu'on voit l'image Matisse, Lascaux et le travail d'Alocco.

B : Alors la démarche est plastique, qu'y a-t-il dedans ?

A : C'est très complexe. Il faut toujours schématiser dans le discours, et on néglige ainsi des points qui pour n'être pas dans les lignes de force du propos n'en sont pas moins constitutifs...

Revenons au problème de l'espace que j'abordais tout à l'heure — par rapport au Pattern, tu parlais de décoration— quand j'ai travaillé sur les « images » que j'exposais encore en 1974 au moment où je montrais « La peinture déborde », je butais sur le rapport entre ces images et la couleur de liaison. Très vite j'ai senti — parce qu'en fait je n'ai travaillé là-dessus qu'un an et demi, et après vient le Patchwork mené de pair pendant une année en 1974-75— donc au bout de dix huit mois je me suis rendu compte qu'il y avait là un blocage, même si sur d'autres plans la démarche restait productive, et je risquais de devenir le décorateur des images de musée. D'où la volonté de modifier l'espace. Une des raisons qui m'ont amené au Patchwork. Je dis une, parce qu'en fait il y a une conjonction de raisons et de désirs plus ou moins clairs. Il y a toute une réflexion, par exemple sur la durée du travail, du temps, sur la volonté de manipuler l'objet qui m'amenait à faire sur une grande page de petits dessins avec des points, au crayon. Sur un truc qui avait cinq ou six cm² de surface, je passais huit heures à faire des petits points. Il y avait une envie d'avoir un rapport avec la matière — un peu comme un graveur. Alors l'aiguille, le tissu, la déchirure, les fils... Enfin tout ça pour des raisons très complexes qui se sont reliées avec ma volonté de casser l'espace « donné » des images pour constituer un autre espace. La déchirure, la couture, tout ça crée un espace qui ne peut plus être celui des deux dimensions, « décoratif » et qui n'est pas non plus un retour à la perspective... problème que j'avais abordé avec les sergés, et qui n'est pas non plus un retour à la perspective... Problème que j'avais abordé avec les sergés, et la toile rose par exemple, je ne sais si tu vois, où j'avais la femme rose avec l'encadrement blanc qui se disloque pour devenir des formes sur fond rose...

B : Mais d'autres ont travaillé sur l'espace et tout ceci...

A : C'est vrai, l'espace est un problème que tous les peintres se sont posé, mais l'intérêt d'un peintre est dans la solution qu'il donne. Encore qu'on puisse dire que sous le nom d'espace le problème tel qu'il se posait à Vinci et tel qu'il se pose aujourd'hui est bien différent. Mis à part sa position dans la société, le peintre rencontre toujours l'espace, la couleur, le rapport entre les formes, la figuration ou non-figuration, ce qui revient au même, puisque c'est le rapport au modèle : et là encore on n'entend pas toujours la même chose — quand dans « Itinéraires » je parle de modèles, ce n'est pas une femme qui pose, ni une nature morte.

B : Oui, mais presque tous les artistes, à la fin, ont un produit qu'on voit au mur. Toi, tout le temps à côté du produit qu'on voit au mur il y a tout le processus à travers lequel il est arrivé, c'est-à-dire que le temps qu'il t'a pris de coudre comptait beaucoup pour toi.

Moi, j'ai vu Dolla et Valensi faire coudre leurs toiles par leurs femmes et le résultat au mur est la même chose. Comment veux-tu que quelqu'un se dise c'est important parce que c'est cousu par Alocco alors qu'il l'ignore ?

A : Ce n'est pas important pour les autres. Quand on voit mon Fragment du Patchwork, on voit d'abord si c'est cousu à la main, ou à la machine — c'est évident. La différence entre faire coudre par quelqu'un ou le faire soi-même, elle est dans la durée de contact que j'ai. Cette durée n'est peut-être pas visible dans une pièce, mais moi qui ai passé 150 heures à monter morceau par morceau la pièce, il se produit quelque chose dans la tête. Je me dis : « Tiens, tels morceaux là, pourquoi la prochaine fois je n'essaierais pas plutôt... » J'assimile, je digère, je rumine. Ce qui fait que la pièce suivante... Tu prends tout mes « Fragments du Patchwork » dans l'ordre où ils ont été faits et ils n'y en a pas deux qui soient pareils. Il y a une période de mise en place des trente premiers où le déplacement était relativement, il me semble, très petit ; j'essayais surtout des combinaisons sur les images et les couleurs. Après, il y a eu une période où c'était complètement...

B : Éclaté ?

A : Oui, éclaté. Par exemple les trois derniers que j'aie fait, tu les vois côte à côte : ce sont du Patchwork, du travail sur la même thématique, mais dans la construction tous les trois sont différents. Si j'avais donné à coudre, j'aurais peut-être peint différemment, mais l'autre aurait assemblé selon le modèle ; tandis que lorsque je couds, je compose chaque fois selon des règles que je me donne, fixant une structure ou un champ aléatoire, mais dans le détail, au coup par coup... Si on peut parler de composition, car c'était, sur une longue période, très aléatoire. Aujourd'hui j'observe un ordre plus strict, mais la grandeur des morceaux que je couds, je peux la modifier jusqu'au bout, et cela je suis le seul à le déterminer. Je ne peux pas laisser faire mon travail parce que je perdrais toute la progression — le « déplacement » est peut-être un terme préférable.

Si demain on me disait : « J'achète tout ce que tu peux produire, fais-toi aider » et que j'entre dans le système, je n'avance plus d'un pouce et je finirais ma vie à donner éternellement la même pièce. Mais si je veux que mon travail continue à évoluer — donc à m'intéresser— il faut que j'en sois aussi l'artisan. Je crois que l'oeuvre se développe, un peu comme un organisme biologique, en produisant, avec l'apport extérieur, un travail sur soi-même.

**Entretien enregistré en septembre 1980.
Publié dans « Axe Sud » n°6, automne 1982.**

«Faire Image»

Fragments de Patchwork, extrait d'un cahier d'atelier (Fiction)

J'ai troué dans la toile une fenêtre

Le Pitre châtié, Stéphane Mallarmé

On tire un fil, et qui sait quelle bobine se met à pivoter ?

Les enfants au bord du rivage, l'été, retournent des pierres. À l'envers, on découvre toujours quelques traces, des mouvements de minuscules perles grises, d'agiles échappées qui conduisent à d'autres cailloux. De cache en cache, à ce jeu de bouleverser les surfaces, on entre dans le vivant et toujours plus loin – imaginer une réaction en chaîne, une fission du tissu terrestre sur lequel nous promenons la plante sensible du pied, où le regard affleure, et voudrait pénétrer. L'épaisseur de l'objet et sa transparence.

La raison déraisonne à suivre l'enchevêtrement des images, la complexité du tissage originel que la Bible, menteuse, nous propose enchaîné et tramé en sept jours. Toute œuvre plastique, toute peinture fait image au-delà de la logique, l'apparence de rationnel de la main plongée dans la matière. Reconnaissance, repos du regard. Demandez la photo, qui livre en figures identifiées le cheval de Lascaux, le dripping de Pollock, le geste d'Hartung, ou le portrait de Jacqueline Picasso – de Picasso. Et si j'empreinte sur un tissu la peinture et ses tubes écrasés, pourquoi me parler des *sculptures* d'Arman?

On se plonge dans la matière : c'est la nage sous-marine avec – tous vous le diront – le temps suspendu, le désir d'aller toujours davantage vers l'inconnu des fonds. Il n'y a plus d'autres horloges que le système des doigts, le biellage des bras, le balancement du torse... Toutes articulations mises aux jeux pour constituer une réalité du regard. Tous les métiers joints pour fabriquer, fragment par fragment, un ensemble qui pourrait s'appeler l'univers. Ulysse construit son voyage pour que, trompant l'astuce d'Homère, Pénélope finisse son travail ; que le retour et la rencontre aient lieu comme le souhaitent les personnages et non comme le craint l'auteur. Mais en fait de retour, au bout de ce compte qui ne finit jamais, il n'y a évidemment qu'un départ...

Et ne pas oublier que ce qui s'articule, ce sont d'abord les mots.

Lien, liant, de la peinture comme recherche de mots-clefs. Ouvrir le chemin vers nos racines. Mises en matières d'une durée, d'une somme d'être, projection (cinéma) de

celui qui peint comme témoin, rescapé, d'une famille : le toujours survivant dans le cataclysme continu du tissu vivant, qui se croise par un bout et s'effiloche de l'autre. La mémoire de la peinture est aussi dans ses profondeurs. Cavernes. Prospector la structure d'un tissu, c'est raconter l'histoire d'une image, quand ce qui s'est tramé dans le temps se déplace, que la composition se déchaîne. La poésie, jeu des mots, joue des mots comme des roues d'une horloge. Chacune de ses dents en passant blesse. Le Louvre est archive morte, jusqu'à l'amour, comme Blanche Neige ; car il revit à chaque instant dans l'atelier du peintre, le lieu où sont remuées les strates. Pas un geste qui n'ait un passé, qui ne raconte comment la matière se souvient. La toile chante le cliquetis du métier – toutes les voix qui l'ont chanté. Pourtant c'est aujourd'hui encore, dans la tête du chercheur, que se produit l'événement dont les fibres témoignent : nos tessons de poterie, nos pierres taillées sont de sang, et d'amour. Le propos des peintres n'est en général que fantasmes prospectifs travestis en raison. Et le simulacre (restitution distancée: images actualisées, projetées sur un écran) le plus souvent s'escorte d'une pointe d'humour. Le lierre tombe sur le mur peint comme la mèche de cheveux sur le front du poète romantique. Nos *ruines* ne sont finalement que des pas vers l'avenir. Un typographe se méprenant ici sur ma déplorable écriture aurait pu composer *racines*. Et ne pas oublier que ce qui s'articule, ce sont d'abord les mots.

Nice, mars 1982

La première partie de ce texte a été publiée dans le catalogue
de l'exposition « Articulation », Bordeaux, avril 1982
L'ensemble du texte paru dans « Des écritures en patchwork » en 1987
et a été repris dans la revue NU(e) n°32, novembre 2005

34.

Ce qui hante la peinture...

Une école d'enseignement par correspondance s'est rendue naguère célèbre en proposant : « Vous savez écrire, donc vous savez dessiner ». S'il est clair aujourd'hui que l'essentiel du problème ne se résout pas en la seule possession d'un savoir (dessiner, peindre), la relation de l'écriture à la plasticité reste fortement présente, et sous les formes les plus surprenantes, dans de nombreuses démarches d'artistes contemporains. Formes, ou plus exactement, comme nous allons le voir, modalités : le fantôme de l'écrit circule dans la mémoire picturale jusqu'aux limites des apparences. Ce n'est pas le moindre des paradoxes que de constater l'absence de ce qui est le tracé, l'écriture, dans un art visuel, alors que le texte absent est puissamment fondateur et maître des conditions de possibilités. Ce texte, présent et absent à la fois, pourrait donc ne pas apparaître dans un art cependant fait de seules apparences... On frôle l'absurde. Disons, pour concrétiser la remarque, qu'il s'agit d'un rapport engageant l'acteur en son geste, le stylo, l'aiguille, le crochet nouant leurs cheminements répétitifs (ainsi que le démontre, par exemple, Pierrette Bloch), ou encore, qu'il s'agit, (dans le cas de J.F. Dubreuil) d'une intégration de l'emprise mécanique sur l'expression (et l'impression) avec la répartition sur la surface scénique de masses, réduites à des juxtapositions géométriques de noir sur le blanc, et que l'on pourra retrouver, en abstractions de couleurs confrontées, construites, pour restituer dans une évidence aussi forte que la structure, le sens vrai du contenu.

A l'inverse, quelle que soit la forme qu'il adopte (mécanique ou griffonnage jeté à la première personne à la surface), le texte (qu'il se superpose à la peinture, ou soit peinture, ou l'accompagne), est réduit le plus souvent à n'être que paraphrase ou, au mieux, anti-phrase. Et il se veut presque toujours dérision—sous peine, à prendre un ton trop sérieux, d'apparaître dérisoire.

Pour chacun, plus ou moins ouvertement, le projet, ambitieux évidemment, est de procéder à une relature du monde ; mais par un texte sans début et sans fin, qui embrouille la linéarité du discours, et pourquoi pas, celle du temps. Laboratoire où tramer un tissu insensé dans lequel chaque fragment serait aussi la totalité du tableau. Il y a dans l'acte pictural la réalisation d'un rêve.

Ce qui hante la peinture, c'est donc le texte au point où il se met en doute : dans sa lisibilité, ou dans son statut d'écrit, et aussi dans la signification que l'on peut lui attribuer pour son existence en cette place là. Autant de discours sur la réalité, de fictions actives, pour prendre racines : textes ensevelis dans la couleur, mais qui en structurent seuls l'ordonnance par leurs compositions d'origine, et font du « marbre » le lieu où le tableau se construit (J.F. Dubreuil). Effacement, accumulation, répétition (Arman). Interrogation sur le principe même du lien de la tache au sens et

à la lettre, de la forme aux mots (Idéogrammaire, Alocco). Fragments décontextés, miroirs figés des réalités (Klasen, Gilli). Brisure du support et du sens : réfraction, comme sur un miroir éclaté, d'un texte qui bégaye. Illusion du sens conservé aux limites de l'audible (Villeglé, Aeschbacher, Ghérasim Luca). Texte aléatoire, trous dans la continuité du discours, dans lesquels le discours s'enrichit de la perforation d'un autre discours (« Ionell » de C. Arden Quin, 1950). Nervures du geste griffées à la page en à-côté de l'image, symboles interrogatifs ou méditatifs (Maccheroni), longs descriptifs (Malaval), ou, au contraire, enfin, à plein pinceau direct et naïf, des proclamations impératives... (Ben).

On rejoint en ce point la fonction commune de la langue en ce qu'elle a de plus quotidien pour mener son flirt avec la formulation visuelle. Notre temps est souvent décrit comme celui de la civilisation de l'image, induisant aux plasticiens une présence multiple sur les murs de nos cités. Mais si l'image fait les trottoirs, affiches, fléchages, énoncés directionnels (à la fois aiguillages et notifications légiférantes), la plasticité en est étrangement absente. Domine dans nos rues la « théâtralité », la mise en scène avec ses acteurs : la dame peu vêtue, le monsieur bien rasé au slip démonstratif, cotoyant, en période électorale, le veston croisé des quêtés de voix. Théâtralité, parce que le texte incite ou excite, simule ou stimule l'acte (à ne lire, le plus souvent, que dans le sens général de l'action...). Une théâtralité dévoyée, dont nous sommes moins que spectateurs : car le spectateur est (ou peut être) critique. Dans la rue, nous sommes plus qu'aveugles ou paradoxaux acteurs passifs : des sujets guidés dans le labyrinthe familier du paysage urbain. « Laissez vous conduire » dit une publicité... d'aspirateurs !

Peut-être est-ce se payer de mots que de parler de « l'écriture d'un peintre » ? Si c'est sans raison, ce n'est certainement pas sans motifs. L'envahisseur image publicitaire, si parfois elle a des idées, est d'une consternante pauvreté plastique. Il lui manque cette vie des pigments, du geste, de la ligne parfaite dans sa trajectoire mais en laquelle pointe la variation de la main, cette sensation d'une invisible vibration que ne peut donner aucun système de reproduction industrielle. Car la couleur s'y affiche dans toute la rigueur des mécanismes. IL n'est de sensibilité qu'aux limites des contraintes de la trame. N'allons pas jusqu'à imaginer qu'il pourrait y avoir de la matière, des effets tactiles, des transparences, ou tous autres symptômes révélateurs de plasticité. Ici, à mots couverts (de couleurs) on ordonne— à tous les sens. La peinture serait, elle, plutôt encline à méditer...

Ainsi, « L'odalisque à la culotte rouge » de Matisse » (1921) ne dit pas « faites l'amour » . Elle donnerait plutôt à réfléchir aux rapports que nous pouvons avoir au corps de l'autre, ou, si l'on est femme, à son propre corps. Mais ce n'est qu'un aspect accessoire. L'essentiel est qu'elle soit surtout fiction. Et, misérable petit tas de fibres végétales et de poussières colorées, de beaucoup moins d'intérêt en la vraie vie qu'une quelconque femme ailleurs qu'aux cimaises du Musées rencontrée,

cependant, dans sa fragilité et sa matière et d'apparence, unique et irremplaçable pour mettre l'individu seul face à son pouvoir imaginant.

Là où l'art trame ses mensonges, fiction au sens le plus pur, l'écriture rencontre la plasticité. La fable de Rabelais, au cours de laquelle on voit, dans un climat proche du polaire, les mots gelés lors d'un combat s'abattre sur un navire, est la plus folle et la plus précise des images de la tentation plastique liée d'origine au désir de conservation du langage : « *Tenez, tenez, dist Pantagruel, voyez en cy qui encores ne sont dégelés* » *Lors nous jecta sus le tillac pleibnes mains de parolles gelées, et sembloient dragees perlees de diverses couleurs. Nous y vismes des motz de gueule, des mots de sinople, des motz de azur, des mots de sable, des mots dorez. Les quelz, estre quelque peu eschauffez entre nos mains, fondoient comme neiges, et les oyons réellement...* » (Pantagruel. Quart Livre. Chapitre LVI). Rencontre ici avec un fantasme alliant bizarrement la prémonition des modernes techniques du surgelé et de l'électro-accoustique. C'est bien en un pays de l'imaginaire que le présent voyage du stylo se déroule. Image, encore : s'impose le jour automnal, semi-polaire, de la figuration « froide » en laquelle les mots raides et blancs se fixent sur des surfaces métallisées, lisses et luisantes, dont le peintre produit un fragment, le tableau. Association de froides sensations comme associations de mots— l'analogie fonctionne. Notons pourtant qu'à l'opposé de notre vision « imaginaire » du monde, l'Orient placerait plutôt dans son estime au-dessus des peintres, Sagawara Michizané, Calligraphe.

Comme en toutes démarches de création, il y a dans « les mots de la peinture » flirt avec les limites. La peinture est cernée de vastes « Déserts des Tartares » dans lesquels le temps paraît s'immobiliser... Et pourtant elle tourne !

Les démarches scripturales (voire scripturaires dans l'esprit de quelques uns), de la peinture, vivant peut-être de l'illusion que si les matériaux sont ici, disponibles dans un désordre inspiré, s'écrira ce qui ne se peut encore dire. Ecrits disloqués, instruments proposés en attente de messages. Dires potentialisés : à cacher de timides acteurs du Verbe, la peinture ne serait, en définitive, que pour faire parler.

Analogies, semblances, apparences, fictions : comme l'écrivain oppose à la mort de noires griffures sur des feuilles empilées en fragile rempart, le peintre paraît tendre la frêle protection d'un écran, translucide en dépit de toutes les couleurs.

Nice, octobre 1983

Catalogue « Ecriture dans la peinture »

Volume III (CNAC. Nice, 1984)

35.

Pourtant tout semblait d'une limpide simplicité

A propos du Centre de Documentation des Artistes de la Région. C.N.A.C Nice

Mettre en place un nouvel outil de connaissance est toujours un pari. D'autant que des têtes, en multitude, ne parviennent guère à dépasser l'opinion que ce qui n'existe pas ne devra pas avoir droit d'existence.... Michel Butor et Henri Maccheroni (ce dernier coupable en plus de l'avoir proposé dès le projet initial du CNAQC° qui, avec l'aide du Conseil d'Orientation et au sein du CNAC-Villa Arson ont élaboré les modalités du « Centre de Documentation des Artistes de la Région », seraient-ils, dans la perspective institutionnelle, de grands naïfs ? Pierre Bourdieu, s'il avait eu à évoquer le western provincial qui menace d'agiter une part au moins de la meute artistique locale, aurait probablement avancé la confusion ici, au yeux de ces artistes, de l'instrument et des enjeux, et renouvelé aux responsables la mise en garde : « *Karl Kraus (...) disait bien dans son éditorial du premier numéro de sa revue DIE FACKEL, que celui qui refuse les plaisirs et les profits faciles de la critique lointaine, pour s'attacher à l'environnement immédiat (...) doit s'attendre aux tourments de la persécution subjective* » (**Homo Academicus**, Editions de Minuit, 1984).

Pourtant tout semblait d'une limpide simplicité. Le « Centre de Documentation des Artistes de la Région » devait répondre aux questions : « Quels sont les artistes qui travaillent dans notre région ? » et « Que font-ils ». Une remarque en passant : la Région est ici la source (et le présent), ce qui différencie le C.D.A.R du FRAC pour lequel la Région est la mer qui alimente une collection, laquelle ne se donne aucune limite géographique de principe. Ici un service aux composantes variables (actualisées, en transit) là, avec des moyens autres, un fonds avec addition annuelle — cumulatif.

Il ne semble pas compliqué de répondre à la première question (essayez !). Une simple liste suffit ? Mais... où commencer, par où poursuivre, où aussi, contraint aux contingences des frontières qui séparent les hommes des dieux et les créateurs du Créateur, poser la limite ? Et puisque nous nous engageons un peu indûment peut-être, dans la voie de l'humour (en quadrichromie) osons préférer que les pauvres bâtisseurs de dictionnaires nous comprennent. Il faudra nous résoudre à un arbitraire, toujours provisoire, toujours révisé en extension, toujours limité à un constat d'évidence — d'existence — qui ne sera probablement guère évident pour ceux qui existent... sur un autre territoire peut-être (ou un autre temps, un autre espace... ?). Assumer aux yeux des uns qu'une lisière toujours sépare un au-dedans d'un au-dehors, et (probablement plus difficile encore) aux yeux des autres que certains soient dedans aussi, contre le désir de quelques-uns de les maintenir à l'extérieur. On rencontre là l'infantilisme de nombre d'artistes qui toujours cherchent

la faille, l'aspect négatif (on invente quand on ne trouve pas) et n'ont de cesse de tenter de casser le jouet, pour ensuite pleurer qu'ils s'ennuient, et qu'on devrait bien leur offrir un jouet neuf, si possible à leur exclusif usage, évidemment. Car il y a en beaucoup d'artistes de la coquette (mais version 19^e siècle : aujourd'hui les coquettes seraient plutôt machos !). Coquettes donc si peu sûres de leurs (man-)oeuvres qu'elles craignent leurs séductions confondues (les unes avec les autres). Comment distinguer ceux qui, à les en croire, ne se peuvent discerner des autres ? Question épistémologique face aux affirmations doxiques des intéressés (voir, encore, Dictionnaire) ou méthodologique même, se heurtant au têtu restreint des solutions pratiques. (Nous sommes pour l'exigence et pour la rigueur... intellectuelle). Cependant, nous sommes si peu dogmatiques que nous irons jusqu'à admettre, bien que de mauvaise grâce avouons-le, que d'autres le soient !... C'est leur affaire.

Le « que font-ils » de la deuxième question découle directement de la première, inséparable dans la formulation synthétique : « qui fait quoi ? ». La liste enfin établie — (et provisoire, mais oui, mais oui, on ne nous laissera pas l'oublier...) il n'est plus que de faire. Faire significatif, et faire vivant. Et le vivant, ça bouge. D'où les trois modules articulés avec possibilités de mise à jour, et le catalogue « perpétuel » en fiches, comme la calendrier. Par fragments successifs, et dans le temps, souhaitons le, obstiné jusqu'à épuisement... (des listes ou de l'instrument ?). Mise en exposition. Exposés : qui dans leurs oeuvres, qui dans la démarche, mais dans une aventure collective.

Donc, pour être conforme à notre volonté d'exigence et de rigueur (intellectuelle) : l'arbitraire du constat documentaire, cette suggestion d'objectivité que donne le « relevé panoramique ». (Temps de pose photographique) Et assumer de faire la mesure, avec son propre regard, pas à pas, de l'infini. Processus que rendrait, je crois, le mot « incommensurable » (voir encore, encore, le dictionnaire...) le pas et l'infini n'ayant pas, semble-t-il, de sous multiple commun. On n'en peut donc prendre la mesure. Comme si la route se créait sous les pieds : ce que fait l'escargot, qui déroule indéfiniment la voie devant sa progression. Exemple à suivre ? Pressons-nous lentement, mais avançons. Et si possible, assez nombreux, ensemble. Merci d'avoir suivi cette route avec nous jusqu'en bas de la colonne.

Nice, décembre 1984.

Kanal n°9 , mars 1985

36.

Centre National d'Art Contemporain Villa Arson.

Ce texte, publié dans le cahier de présentation du C.N.A.C-Villa Arson en mai 1985, apparaissait avec pour signature ce qui est ici devenu son titre. Je m'y faisais le porte parole de l'équipe qui avait élaboré le projet et un programme à long terme, et mis en place les premières étapes de sa réalisation, qui devait être interrompue quatre mois plus tard.

*(Avertissement ajouté lors de la publication de
« Des écritures en Patchwork » aux Z'Editons, Nice, d'Alain Amiel, en 1987)*

Tout espace assimilé au « Musée » est généralement perçu comme lieu neutre imposant le meilleur d'une production. Pourtant, lorsqu'un lieu est voué à l'art contemporain, à ses aspects les plus vivants, son objectif est de mettre en jeu des valeurs culturelles et au besoin de les redistribuer en les énonçant, plutôt que d'accréditer sans distinction les barèmes mis en place par le marché.

Seule la claire affirmation des partis-pris permet d'édifier un parcours qui ne soit pas de banale médiocrité.

Avec onze chercheurs, chacun responsable de sa section, l'Exposition-Congrès « Ecriture dans la peinture » était conflictuelle, mais d'entrée posait le principe de « recherche dans les arts plastiques ». On a pu lui reprocher d'être complexe et dérangement... tel était bien l'objectif : lever le plus de questions possible autour d'un axe, l'Ecriture, choisie délibérément comme thème porteur dans la mesure où penser l'écriture apparaît comme une démarche fondamentale dans toutes les disciplines de la création artistique contemporaine.

L'Exposition-Essai, inspirée par le livre de souvenirs « Déjà-jadis, ou du mouvement Dada à l'espace abstrait » (Editions R. Juillard, les Lettres Nouvelles, 1958) de Georges Ribemont-Dessaignes, construite avec les œuvres de ses amis autour des travaux du peintre-écrivain, a permis de situer l'actualité dans le rapport aux courants principaux de l'art du vingtième siècle (Dada, surréalisme, les diverses voies de l'abstraction, de façon générale la problématique plastique de la « figure », la place du geste et du corps dans l'espace face à l'œuvre...) et ceci à partir d'un point fixe, personnage et lieu bien localisés : Georges Ribemont-Dessaignes et Saint-Jeannet, village près de Nice. La série des expositions qui suivaient au printemps 1985 était comprise comme reconnaissance de nos racines dans toutes leurs dimensions artistiques et sociologiques, avec la convergence de trois parcours thématiques sur

une problématique fondamentale commune. Autour d'un lieu réel à dimensions mythiques, le plateau de Saint-Barnabé, près de Vence, « Le parlement des Idoles » permettait avec la peinture, la sculpture, la photographie et la poésie, de dépasser l'attitude provinciale (que masquaient dans le passé encore récent les grandes présences de Bonnard, Renoir, Dufy, Matisse, Picasso, Chagall, Miro...) pour atteindre le présent et déboucher sur les recherches les plus actuelles de l'esthétique : « La Centre de Documentation des artistes de la Région » peut devenir le théâtre de l'affrontement dynamique d'où se dégage la création de notre temps ; dernier volet, les « Regards sur la Villa Arson », destiné à connaître des prolongements, proposait une première exploration et une familiarisation avec la scène et les acteurs de ce qui se joue au Centre National d'Art Contemporain de Nice.

Le Bauhaus a déjà eu lieu, et dans des conditions qui n'étaient pas celles où se produisent depuis un peu plus d'un an la naissance au public et la mise en place des activités du Centre National d'Art Contemporain. La similitude, parfois évoquée, ne peut-être que celle du rôle assumé de lieu d'élaboration d'une conception des arts plastiques et, plus généralement, d'une pensée créatrice porteuse d'une dynamique susceptible d'offrir à notre époque de nouvelles références et de nouveaux repères : que l'existence d'un nouvel instrument en recherche permanente puisse féconder et favoriser l'émergence artistique et dans la confusion des pensées et des valeurs que favorisent les actuelles mutations, par-delà les affirmations terroristes des divers pouvoirs et des modes, produire l'évidence autour d'initiatives exemplaires. Les actions du Centre National d'Art Contemporain seront exemplaires en ce qu'elles ne sa poseront pas en modèles, mais en terrains de proposition et d'avancées, de prospection du domaine abordé, expositions et publications jointes dans un mouvement de recherche, « Art et Littérature retrouvés » dans la confrontation, lorsque la diversité conflictuelle se dépasse pour la cohérence d'un projet.

Ainsi, l'exposition « Ecritures dans la Peinture » constitue un matériel initial et, parallèlement à celle d'*Exposition-Essai*, la notion d'*Exposition-Congrès* se substitue à celle d'exposition inventaire : à l'état des lieux, appropriation muséale qui tend à arrêter un acquis sélectif, à faire le bilan clos devant l'éternité, succède la mise au présent, comme voies complexes, différentes sans être forcément contradictoires, des possibles de l'avenir. Programme très ambitieux, mais sur de tels enjeux on n'est jamais trop ambitieux. Matières à réflexions et matières à changements, l'art actuel, comme le temps, est un passage dont l'Histoire arrête l'image après-coup, quand la vie en est sortie. L'ouvrage qui ouvre le futur est souvent celui qui aujourd'hui chuchote, tandis que plus immédiats et périssables quelques autres semblent hurler leurs discours.

Une exposition comme celle, initiale, « Ecritures dans la Peinture » prend davantage sens à mesure que se situe de texte en texte, de présentation en présentation, la relation de l'ensemble de la démarche du C.N.A.C. à une certaine idée de la

littérature. Les « Ateliers /laboratoires », structures souples pour un travail théorique et pratique, créés à mesure des besoins et des compétences, permettent d'approfondir certains points sensibles en confrontant les chercheurs : car la recherche ne progresse pas en évitant l'une ou l'autre thèse en présence, mais en les exprimant et en les examinant l'une et l'autre. Dans cet esprit, si parmi d'autres l'Atelier/Laboratoire « Modernité et Post-modernité » écoute Jean-François Lyotard, et le peintre James Guitet, il entend aussi Jean-Paul Aron. D'où l'importance, pour le Centre National d'Art Contemporain de Nice, d'avoir une activité éditoriale originale qui dépasse la publication des listes commentées d'artistes et d'oeuvres des catalogues traditionnels, pour fournir des outils de travail référentiels à la recherche et à la réflexion. C'est grâce à ce type de dispositif que l'équipe permanente qui anime le Centre, et les collaborateurs extérieurs réguliers ou ponctuels, popurront, comme c'est le cas depuis l'ouverture, vivre un séminaire continu qui soit une force d'analyses et de propositions vers les structures éducatives et culturelles. « Autour de Georges Ribemont-Dessaignes » c'est un demi-siècle du questionnement tragique et cruel de la pensée qu'agitent Dada et le Surréalisme, contemporains violents de l'abstraction et de ses premières métamorphoses : le travail ici entrepris de restitution et de diffusion est prolongé et conforté lorsque la réédition du « Man Ray », que l'écrivain français publiait en 1924 dans la collection « Peintres nouveaux » (Gallimard), suscite Outre-Atlantique le désir de proposer au public des photos inédites et des films de l'artiste américain.

Textes et levains, ceux qui, poèmes sous la plume de Michel Butor, prose lyrique dans les pages de Pierre Restany, donnent vie à toute une sociologie mythique à partir du « Parlement des idoles », rochers témoins d'oeuvres diverses nourries aux racines communes d'un terroir riche de choses et en mots pour les dire. Sur ce même socle de roc et de terreau fertile, durement assemblés par les aînés, s'édifie progressivement le 3Centre de documentation des Artistes de la Région » dans lequel s'imbriquent oeuvres et documents, recherches pour constituer, et élaboration d'un instrument de recherche.

Ici s'exposent des oeuvres, sur les cimaises, qui sont la continuité et le ferment de la vie culturelle réelle d'un territoire. Mais ici s'accumulent aussi patiemment la trace et l'indication d'une multitude au travail. « Cahiers » et fragments d'un ouvrage plastique témoins chacun d'une recherche, d'une démarche, d'un oeuvre en édification, plus ou moins achevé, plus ou moins réussi, brillant ou humble, mais déposés pour être disponibles, accessibles à tous les publics. Le « Centre de Documentation de Artistes de la Région » deviendra dans son enrichissement progressif, davantage qu'une mémoire du présent, un instrument vivant, de plus en plus efficace, du contact des artistes avec leurs contemporains, professionnels, éducateurs, passionnés ou visiteurs un peu curieux...

Tout au Centre National d'Art Contemporain est mis en oeuvre pour aller plus loin que le seul regard du spectateur : « portes ouvertes », « visites commentées », « classes Arc-en-Ciel », « sessions de formations », « rencontres » avec les artistes devant leurs oeuvres.

Le C.N.A.C. établit, selon des modalités adaptées à chaque groupe ou individu, une relation privilégiée avec ses adhérents. La cohérence dans la maîtrise des programmes – dont on a aperçu ci-dessus comment la progression introduit les thématiques, les notions-clefs, et ménage la prise en compte d'un patrimoine — permet de fortifier ce dialogue, tout en conciliant l'identité du C.N.A.C. et l'insertion qui dès l'origine est la sienne, dans un réseau de pratiques, d'expériences et de recherches, où se rencontrent et s'échangent les préoccupations dont celles, plus institutionnelles, de la Culture et de l'Education.

Il est important de souligner que ce sont les propositions exceptionnelles du C.N.A.C. — expositions ou productions textuelles, événements divers, groupes de visite et de sensibilisation avec pour point fort la rencontre avec un créateur — qui fournissent les personnes et les instruments les plus efficaces à ces démarches davantage quotidiennes. L'imagination vagabonde, elle s'est libérée. Ses productions (globalement l'Imaginaire), deviennent matière d'échange relationnels, entrent dans des systèmes de communication qui doivent être gérés pour garder sens et efficacité symbolique.

Ce que soutient le Ministère de la Culture en permettant à Michel Butor et aux membres du Conseil d'Orientation de la proposer, ce que tentent, et si l'on en croit la progression régulière des adhésions, réussissent les responsables — avec un dispositif comme toutes choses vivantes un peu complexe — c'est de former et mettre à l'ouvrage une équipe qui ne soit pas soumise à une définition institutionnelle a priori, mais qui crée sa mission dans le temps même où se constitue l'instrument, et fonde ainsi une démarche culturelle incluse dans la vie locale et, simultanément, de portée internationale — comme la position de la Côte d'Azur en un carrefour des circulations le permet et l'inspire.

Mars 1985

Des écritures en Patchwork 1985 – 1989

(Publication par Z'Éditions – Alain Amiel)

1985

1. Des écritures en Patchwork

*Bien que mis en préface, ce texte est le dernier en date (1985) des écrits figurant dans **Des écritures en Patchwork**. (Mars 1987, Z'Éditions). J'ai tenu, pour faciliter la transition imaginaire, à ouvrir le présent ouvrage en répétant ce qui concluait une première étape de réflexion.*

Ma position est finalement confortable : ni journaliste ni critique, je ne suis soumis ni au devoir d'actualité, ni à la responsabilité de choisir pour d'autres parmi l'art en éclosion. On m'accordera, comme artiste, d'être intéressé davantage à connaître « comment ça fonctionne » et à voir si je peux en user pour répondre à mes préoccupations que de guider la constitution de collections en établissant des valeurs esthétiques ou sociales. Mon critère n'établit pas de hiérarchie, il tranche entre ça m'intéresse et ça ne m'intéresse pas. Le principe est clair : On ne saurait être plus subjectivement objectif.

L'intitulé de cet ouvrage, *Des écriture en Patchwork*, confond en une seule image le peintre et l'écrivain. L'écriture y réfléchit la démarche plastique, et explore l'espace où elle se situe. Au-delà de la simple identification des deux productions, le Patchwork, continu et fragmentaire, traduit une perception du monde : multitude de regards mouvants, de morceaux complémentaires, dont la saisie globale est toujours en construction.

Le Patchwork serait aussi votre façon à vous, à nous tous, de regarder actuellement le monde : Petits bouts de réalité quelquefois contradictoires, morceaux de vie entre les milliards de particules de la vie, coups d'œil. Marche infinie, ou plutôt non finie –jamais. Episodes, toujours à continuer, à suivre. Bout à bout, comme les secondes –secondes longues de l'attente, secondes trop brèves du bonheur. Enfin tout ça, quoi, qui fait que le monde est complexe, qu'il fuit entre les doigts comme le sable, que l'art est le granit surgit, noir repère, sur le fond blond de la plage – ou de la page. ; qui un peu plus persiste, sans illusion : son devenir aussi est d'être bientôt sable un jour, et pour l'éternité... Peut-être, en effet, que seul, multiple, le sable perdure ; au moins plus longtemps que les Pyramides, assurément.

Au fil du discours toujours interrompu se tisse le filet de plus en plus serré qui un jour fait « écran » : écran, ce lieu miroir où se projette le visible, non plus épars, diffus, submergeant notre présence, mais regardé, choisi, lié à coutures serrées, et qui, d'une certaine façon, prend sens dans la limitation de la continuité.

On ordonne pendant des années le décousu du réel. Un jour vient où l'on se relit. Avec effroi. Comme chacun, je croyais, naïvement, avoir toujours projeté une image semblable : avoir eu autour de valeurs assurées les mêmes idées, les mêmes perspectives. Cinq ans, dix ans, vingt ans après, la distance parcourue est telle que le texte paraît avoir été écrit par un étranger, qu'on a bien connu jadis, oui, admettons-le, mais aussi beaucoup oublié. Constatons que, même pour qui ferait profession de penser, le souvenir reste plus précis d'une bucolique promenade dominicale avec une personne aimée que de ce que nous pensions en ce temps là de l'art contemporain. La mémoire – elle le traduit dans la première forme, élémentaire, de l'Histoire – est événementielle : elle se souvient mal du parcours qui l'a constituée. Le flux des mots, la variabilité des approches, les incidents de parcours qui prennent sur l'instant une importance que le passage du temps va

gommer, beaucoup d'intellectuels sensibles aux mouvements de l'esprit ont tenté d'en saisir au jour le jour les sinuosités de cheminement –journal, carnets de notes, petits billets accumulés dans un tiroir... Ce sont là souvent matériaux pour d'autres élaborations. Le propos est ici un peu différent, puisqu'il s'agit toujours de textes pensés pour la publication immédiate, même si quelques pages ont tardé à paraître, si les impératifs éditoriaux du moment ont obligé parfois à ne donner que des extraits d'entretiens ou à pratiquer quelques coupures dans certains articles – (que nous avons ici restitués dans leurs totalités).

Il ne s'agit pas d'un travail de critique. La position d'arbitre serait contradictoire avec l'engagement du plasticien et de l'écrivain, acteur dans le champs qu'il examine, et acteur pleinement. Articles, préfaces ou entretiens sont donc à lire comme réflexions sur l'itinéraire d'un individu amené, à l'occasion, et plus ou moins régulièrement, à faire le point. Ce qui motive mon écrit, au-delà de son objet apparent, c'est toujours en filigrane ou directement, ma production artistique : pratique plastique et écriture accomplissant ici un même destin.

Les circonstances d'un choix – vivre toute l'aventure de l'art contemporain à Nice, où je suis né – donne certainement une coloration particulière à ce recueil : Nice est le lieu où à partir de 1966 trois ou quatre artistes font naître et élaborent l'esthétique Support-Surface, avant qu'un groupe ne s'approprie de l'enseigne publicitaire. Sur ce rivage, avec George Brecht, Robert Filliou, Jo Jones et Ben, dès la fin des années cinquante, bat très fort la vague Fluxus. Dans ce même temps, le Nouveau Réalisme y est présent avec Arman, Raysse et Klein. Enfin ici, à défaut d'en pouvoir mieux saisir les contenus multiples et les contours mouvants, un ensemble de créateurs se verra désigné comme étant l'Ecole de Nice. Le point d'observation détermine probablement les principales lignes de forces du propos et... ses impasses. Mais il se pourrait que se dégageât de la lecture un autre fil conducteur : Le souci permanent de replacer le débat sur le plan des valeurs culturelles, là où, alors que les discours, constamment, proclament le contraire, les violences sociales – sous les masques de la publicité, de la mode, de la convention institutionnelle des cérémonials et rituels mondains – évitent de la situé. La confusion des valeurs culturelles avec les valeurs marchandes est telle qu'il est même impossible des faire des unes le négatif des autres. Certains, parmi les meilleurs, parviennent à vivre de leurs créations ; d'autres, parmi les plus médiocres et beaucoup plus nombreux... aussi. Mais ne croyez pas ceux qui disent qu'aujourd'hui les cas Van Gogh, Gauguin ou Cézanne ne sont plus possibles – car il est dans sa cohérence qu'une société refuse, quoi qu'elle en dise, ceux qui travaillent à d'autres images que celles qu'elle se reconnaît.

Ce livre est la trace d'un dialogue inégal entre la solitude et les autres, tous les autres : et si le ton est parfois vif, polémique, c'est qu'il faut élever la voix pour espérer se faire un peu entendre lorsqu'on n'a pour moyen d'informer que quelques publications marginales ou à diffusion très limitée.

Dans l'atelier le peintre inscrit, pose les couleurs, travaille la matière. Il ne prononce pas son œuvre : il avance dans la plasticité et, s'il rompt le silence, ses mots sont le plus souvent élémentaires. Il parle plutôt métier, projets et rêves. Ou bien il se raconte, prisonnier de son histoire et, en face, du mutisme de l'œuvre construite. La parole va se frayer un chemin, péniblement ; par bribes, et pas seulement vers l'extérieur. Les mots enseignent, mais aussi renseignent la pratique. La parole fait surgir des réponses dans l'atelier qui vont donner prises à d'autres paroles. Les propos du peintre, les premiers discours des amateurs, les sentences de la critiques parfois, hasardent un tissu verbal qui recouvre l'invisible et le révèle peu à peu comme objet d'art. Il n'y a guère, pour l'œuvre, de milieu. Ignorée, ou découverte. Quelquefois, l'artiste, ou les autres, lance de fausses pistes qui retardent un peu plus le rapport de l'œuvre à ses publics. En bref, la qualité du propos, son origine et son insertion, auraient peut-être plus d'importance, à

l'usage, que la masse brute propagée. La conversation tâtonne, mais l'isolement de la naissance progressivement peut être rompu. Toujours, depuis L'Eglise où s'exprimait la Parole, du salon où l'on cause au Salon où la peinture s'exposait, jusqu'en nos vernissages sans vernis, le processus de socialisation de l'œuvre passe par la périlleuse mise en phrases.

Cette manière d'envisager la position de l'artiste dans la société explique probablement la préoccupation de s'adresser, chaque fois que l'occasion se présente, aux publics les plus larges et les plus diversifiés possibles, plutôt qu'aux seuls spécialistes, et le chemin suivi, avec pour étapes notables les publications « Identités » et « Open », puis « le Centre de Recherches et d'Interventions Artistiques », les Galeries Associations « Lieu 5 », à Nice, et « 30 » à Paris, et enfin le C.N.A.C –Villa Arson.

L'ensemble des articles publiés présente un peu de l'histoire vraie, celle du terrain quotidien, de la décentralisation des arts plastiques. Vraie, parce que c'est l'histoire de la tentative de prise en main, par les artistes, dans leur région, de leur propre sort : ce qui n'est, semble-t-il, pas encore le résultat de la décentralisation institutionnelle. Vue dans cette perspective, la dénomination « Ecole de Nice », que ne définit ni une esthétique, ni un regroupement aux critères assurés, ne serait en fait que la désignation synthétique d'une première réaction, dans ce sens, qui soit de quelque importance dans un panorama international.

Il reste beaucoup à dire... Pour être créateur, le plasticien doit assumer aussi totalement que possible sa Culture, et en même temps, les Cultures lointaines et limitrophes qui la fécondent avec plus ou moins de résultats selon les époques. Que cela soit fait et réfléchi en toute conscience permet peut-être d'assumer, dans le même mouvement, son histoire et son devenir. Ici, un fois de plus, je fais profession de mon métier réel : la culture.

Nice, octobre 1985

1986

2. Il était une fois le groupe 70

Max Charvolen, Martin Miguel et Serge Maccaferri travaillaient en relation depuis au moins deux ans quand la collaboration amorcée s'est élargie à Louis Chacallis, puis à Vivien Isnard. Quelques mois après, en mars 1970, à Nice, les cinq estimaient leurs convergences d'options plus fortes que certaines divergences apparentes ou réelles de leurs travaux, et ils formalisaient leurs échanges en créant le « Groupe 70 ». Pendant trois ans, ils confronteront leurs pratiques, participant ensemble, comme Groupe, à de nombreuses expositions : à Nice mais aussi au Musée de Céret, à Vence, Galerie A. de La Salle, à Grenoble, à Toulouse, à Limoges... et enfin dans le cadre de la Huitième Biennale de Paris (1973), manifestation après laquelle Chacallis et Isnard se séparant de leurs compagnons, le Groupe allait persister à trois, mais avec la collaboration critique régulière de Raphaël Monticelli.

Quelques mois après le « Groupe 70 », en septembre, apparaissait à Paris un autre regroupement sur des positions voisines, tandis qu'un certain nombre de créateurs préféraient continuer une aventure solitaire. Tous avaient médité les positions de « B.M.P.T. » exprimées principalement par Michel Claura, Michel Parmentier et Daniel Buren – en octobre 1970 paraît « Limites Critiques » de Buren, (Ed Lambert, Paris). Ainsi le « Groupe 70 » partageait avec un certain nombre d'artistes, regroupés ou non, des préoccupations mettant en jeu la situation de l'œuvre (son « ex-poser ») et, dans leurs pratiques, le rapport matériel du pigment au support en ses divers constituants. Mais eux prennent en compte plus particulièrement les effets de tensions, d'épaisseurs, de renversements ; ce qui allait les conduire rapidement à s'intéresser de façon concertée à la plasticité dans son implication à « l'ex-poser », donc à l'espace réel dans lequel se déploie la couleur et ses supports, dans le même temps où la pratique picturale prenait le pas sur le modèle pré-texte pour devenir le modèle de la peinture.

Si cette propension à occuper l'espace, à développer la couleur en trois dimensions, a été évacuée ou atténuée chez les démissionnaires, le « Groupe 70 » actuel (Charvolen, Maccaferri, Miguel) persiste dans cette exploration, tandis que Chacallis a développé une gestualité appliquée à des modèles mythiques (Indiens, Derviches...) et Isnard une peinture simulant la figuration...

L'exposition présentée cet automne 1986 par la Galerie Archétypes permettra, avec un aperçu des travaux récents de Chacallis, Charvolen, Isnard, Maccaferri et Miguel, de raviver dans nos mémoires leurs itinéraires et d'apprécier les écarts personnels survenus durant cette longue période, pour repenser peut-être plus précisément la place de chacun d'eux dans les arts plastiques depuis une quinzaine d'années.

Kanal n°25 octobre 1986

1989

3. L'inventeur de Fluxus

Aux George(s)

(s est la marque du pluriel)

J'ai inventé Fluxus.

Avant moi, il existait – soit.

Mais quoi de commun entre l'impérialisme de Ben (Vautier) et la solitaire sagesse de George Brecht ? George Maciunas déclinaît, après une liste déjà longue, dont j'étais – et qui n'était pas close – tout une gamme des possibles depuis Flynt (« Economics+ Bluegrass ») jusqu'à « *ceux qui n'eurent rien à faire avec Fluxus – jamais* », mais dont il délimitait me semble-t-il les contours, et d'une certaine façon, les nommant, les avalisait : ceux qui, eux aussi, ont inventé un Fluxus toujours neuf, taillant chacun dans son tissu caméléon un costume qui sied à leur teint particulier.

Fluxus fut la liberté de jouer l'ironie et les mots, de confronter la « Culture » à la jardinière – comme dans une « Histoire quotidienne », à l'illusion érotique : cf « Bande-objet n°8 ». Ce fut la liberté d'affirmer que jouer musique, peindre et écrire pouvaient se marier, et que la peinture pouvait affronter le terrorisme alors régnant de l'objet au nom du principe : « Pourquoi pas ? ». Ce fut aussi la liberté de se joindre à d'autres entreprises non-contradictoires, comme celle d'aller sonder le mécano du peintre en travaillant dans le tableau ses éléments constitutifs. D'oser garder ce regard « économique » qui s'attache aux « à-côtés » de la pratique dans « La peinture déborde », et suivre jusqu'au fil détissé la plus petite particule signifiante du tableau...

J'invente encore aujourd'hui Fluxus.

Je revendique, ce jour, l'héritage du défunt – mort aux environs de 1968, d'un refroidissement : on l'avait découvert. Je revendique le droit de le ré-inventer encore, comme je revendique celui de chacun d'avoir pu le faire depuis vingt ans – Beuys, Vostell, Page etc : même s'ils n'avaient *rien à faire avec Fluxus – jamais*.

Avril 1989

Catalogue de l'exposition « *Fluxus* », sous la responsabilité de Charles Dreyfus

(Galerie 1900/2000 et Galerie du Génie) Paris, juin 1989

4. Fluxus Nice et retour

En 1958 Ben ouvre à Nice sa boutique **Laboratoire 32** – devenue plus tard **Galerie Ben Doute de Tout**. Ce sera le lieu central de Fluxus en France avec, entre 1965 et 1968, **La Cédille qui sourit** à Villefranche-sur-Mer. C'est à cet endroit que presque tous ceux qui sont alors « en recherche » se rencontreront ou se croiseront, s'intéressant à Fluxus de près ou de loin : Gens de théâtre, plasticiens, et aussi ceux dont les premiers textes s'écrivent ou se publient en ces années, comme Daniel Biga, Jean-Marie Le Clézio ou Michel Vachey. (1)

Dès 1962, Daniel Spoerri, frappé par certaines concordances, met Ben en contact avec George Maciunas. Au **Festival des Misfits**, à Londres, il rencontre aussi Robin Page, Arthur Koepke, Emmet Williams et Robert Filliou. Avec son **Théâtre Total** Ben va désormais défendre, souvent dans des versions très personnelles, les positions de Fluxus. D'autres niçois trouveront dans cet apport extérieur matière à leurs propres expressions. Dès juillet 1963, George Maciunas et Ben organisent à Nice le premier des Concerts Fluxus niçois. Puis d'autres (Dick Higgins, Alison Knowles...) enrichiront aux passages les perspectives Fluxus, tandis que Georges Brecht, Donna Brewer, Robert Filliou et Marianne Staffeldt, rejoint un temps par Joe Jones, animeront à Villefranche **La Cédille qui sourit**. La démarche Fluxus apparaîtra alors dans toute sa complexité et dans la variété de ses options. Quelques exécutants, autour du Théâtre Total, apporteront aux concerts Fluxus la marque de leurs personnalités, souvent très fortes (Piétro Paoli, Pontani, D. Gobert...) Mais les artistes qui, à Nice, se reconnaîtront au moins un temps dans l'esprit Fluxus et proposeront des œuvres (Events, objets, etc...) resteront un tout petit nombre. Leur position est difficile, totalement marginalisée : en France aucun critique ne prend sérieusement en compte ces activités, et Fluxus y reste typiquement niçois. Rien de bien notable à Paris où un concert initié par Maciunas tombe dans le vide total et une proposition (visite en bus de Paris) par Robert Filliou et Benjamin Patterson reste confidentielle. Le recensement auquel se livre Maciunas, coordinateur et éditeur du mouvement, (dans **Fluxfest** en 1966) en établissant le diagramme des artistes Fluxus dans l'art contemporain (32 artistes seulement y sont alors reconnus Fluxus) confirme leur isolement. Neuf groupes sont en activité : à New York, San Francisco, Los Angeles, Boulder (Colorado) Copenhague, Prague, Okayama, Tokyo et Nice. Ce qui autorise Ben à déclarer que pour Fluxus « *Nice a joué un rôle beaucoup plus important que Paris où, il faut le reconnaître, par rapport à Nice il ne s'est rien passé.* » Le programme du concert donné à l'Artistique (Nice) le 29 octobre 1966 mentionnait tous les « Fluxus » niçois si n'y manquait Serge Oldenbourg (Serge III) qui, parti à Prague pour donner avec Ben et Milan Knizak une série de concerts fut « retenu » en Tchécoslovaquie pour d'autres « interprétations »(2)... On y retrouve Ben, Annie, Alocco, Bozzi, Erebo. Mais ils sont évidemment bien plus nombreux ceux qui, à Nice, ont été influencés ou ont tenté un jour une expérience dans le contexte des manifestations Fluxus.

On a souvent tendance à réduire Fluxus aux **concerts**, qui en sont, il est vrai, pour la mise en scène des **events** (ou événements) l'aspect le plus fortement apparent et caractéristique. Cependant Fluxus, qui cultivait le mélange des genres, se manifestait sous des formes diverses. Il est très présent dans les textes et des « propositions » dans des publications – sous l'aspect le plus souvent de revues collectives ou de recueils de travaux, comme dans les *Tout* et *Fourre-Tout* édité par Ben, avec de nombreuses participations locales et internationales qui débordent souvent largement le cadre Fluxus (3). La conception d'affiches et d'invitations sera marquée par son style. On peut noter aussi une forte participation Fluxus dans l'organisation d'expositions-manifestations collectives comme **Le litre de Var rouge supérieur coûte 1F60, Le Verre et l'Assiette, Le Hall des remises en questions** dont les documents portent trace, ainsi que certaines expositions personnelles (Ben à **La Cédille**, Erébo, Bozzi, Alocco à **Ben Doute de Tout**).

Fluxus, c'est aussi le **Mail Art (Envoi par poste)**. Ray Johnson en fut l'initiateur ; il en fit systématiquement un moyen de production (4). L'Envoi par Poste était bien adapté à Fluxus dans la mesure où la tournure d'esprit et l'attitude prévalaient sur l'apparence et l'objectivation, le concept sur la technique d'exécution. (Les Mal-fait, Non-fait, de R. Filliou sont significatifs de ces « valeurs » Fluxus). La dispersion à travers le monde des individus et des petits groupe Fluxus, ainsi que son fonctionnement en un réseau informel et ouvert, privilégiaient également cette forme de communication dans laquelle le moyen conditionne la réalisation, tout en laissant une liberté extrême de l'expression quant aux modalités et au sens. Contrairement à ce qui s'est pratiqué à partir des années soixante-dix, il s'agissait surtout d'échanges d'artiste à artiste(s), l'envoi étant le plus souvent personnalisé, ou bien limité à un nombre de correspondants très choisis qui étaient susceptibles de répondre par la même voie. Aujourd'hui encore nous sommes sollicités pour participer à des expositions sur un thème par envoi postal, mais cette formule, si elle informe une exposition, n'établit pas une communication induisant des échanges, les transmissions, les retours modifiés et surprenants qu'elle suscitait dans sa forme première.

Nice, avril 1989

1. Pour plus d'informations sur Fluxus et autres, à Nice, on peut consulter : **Fluxus International and C°** (Musée de Nice, 1979) - **A propos de Nice** (Centre Georges Pompidou, 1977) qui donne la version de Ben - **Nice à Berlin** (DAAD Berlin et Musées de Nice 1980)

Pour l'ensemble de Fluxus :

Fluxus – the most radical and experimental art movement of the sixties, par Harry Ruhé (éditions « A », Amsterdam). Les divers articles de Charles Dreyfus et ceux de Michel Giroud, dans la revue Kanal. Le catalogue de l'exposition « Fluxus » à Paris, en juin 1989, sous la responsabilité de Charles Dreyfus (Galerie 1900/2000 et Galerie du Génie). Le **Fluxus Codex** de la collection Fluxus de Gilbert et Lila Silberman (Jon Hendricks, Détroit, Michigan and H.N. Abrams Inc. Publishers, New York) Introduction Pincus-Witten.

2. Journal de Prison, Serge III Oldenbourg, Ed. Sop'ag, Le Muy.
3. A noter aussi le n° 11/12 (été 1965) de la revue **Identités** avec un long entretien de George Brecht avec Ben et Alocco, repris des années plus tard part Flash art et Art Press. Egalement le n° 13/14 (printemps 1966) de **Identités** au sommaire duquel on trouve : J. Cage, Ben, Chiari, Al Hansen, D. Higgins, M.Knizak, Wolf Vostell, etc... Voir aussi n° 1 à 4 de **Open** (1967-1968)
4. Voir **Mail Art, communication à distance, concept** de Jean-Marc Poinot, Editions CEDIC, Paris 1971 et **Art et communication marginale** par Hervé Fisher, Balland 1974.

« Fluxus à Nice », Z'éditions, Nice 1989

5. Jean-François Dubreuil, un programme réaliste

Les œuvres de Jean-François Dubreuil apparaissent, au premier abord, pour qui ignore le programme mis en jeu, comme des compositions abstraites et géométriques, établissant entre les couleurs, distribuées en droites ou en quadrilatères, le tout strictement régi par le parallélisme des bords de la toile sur un fond blanc, dessiné en général par de larges marges continuées aux flancs du châssis et excluant tout encadrement. Sans doute sera-t-on surpris d'apprendre qu'elles traduisent très exactement la réalité de leurs modèles. On pourrait dire en effet qu'il s'agit d'un réalisme puisque chacune transcrit le tout ou les parties d'un journal quotidien. Tous les titres, nationaux ou régionaux, sont susceptibles d'être pris pour objet de travail, seul l'ordre chronologique, le refus de tout retour dans le temps, limite le champ possible.

Une toile de Jean-François Dubreuil se présente comme un subjectile sur lequel est mis en lecture de façon élémentaire un dispositif spatial de communication, par analyse d'un système graphique et de son utilisation. Il s'agit d'un exposé de système qui réfère à la quantité et à la qualification, jamais à l'information événementielle et à sa compétence ou valeur : les couleurs se distribuent par sujets-titres (séparant les articles, les intitulés...) mais ne livrent pas le propos de chacun des espaces attribués. Seul l'espace publicitaire a été souvent systématiquement signalé comme tel par une couleur rouge constante.

La lecture du journal traité n'est plus orientée, ordonnée de gauche à droite et de haut en bas. Le texte est fondu en un pigment uniforme, le sens circonstanciel s'est transformé, remplacé par des structures de sens. Le littéraire est devenu plasticité, manifestant par rapport à l'écrit cette différence de capacité que signalait Paul Klee : « *L'œuvre plastique présente pour le profane l'inconvénient de ne savoir où commencer, mais pour l'amateur averti, l'avantage de pouvoir abondamment varier l'ordre de lecture et de prendre ainsi conscience de la multiplicité de ses significations* » (Credo du Créateur, in *Théorie de l'Art Moderne*)

Ainsi nous assistons au paradoxe d'une lecture ordonnée dans un désordre de sens innombrables, par alliance (originale, et unique me semble-t-il dans la peinture) d'une démarche d'art conceptuel indissolublement liée avec une pratique totalement picturale. Œuvre qui fait image d'une réalité contemporaine fortement caractéristique et datée ; peinture, et peinture réaliste donc, au sens où nous l'entendons.

Toute peinture fait image. Mais que toutes les peintures fassent images ne saurait signifier que chacune est dans un rapport optique direct avec la reproduction de la réalité. Nous dirions même que c'est la modalité de ce rapport au réel (ou au modèle, si l'on veut) qui pose l'œuvre dans une démarche qui lui est propre. Nous savons que la modélisation n'obéit pas forcément à des critères de ressemblance entendue comme confusion pour l'œil, de l'image avec l'objet, comme c'est le cas plus ou moins naïf dans l'idée académique de la figuration – l'art dit pompier, ou le trompe-l'œil...

Chaque figuration traite la ressemblance à travers un programme intellectuel élaboré qui modifie l'objet par des critères de transcription, par exemple en fonction de l'importance sociale (grandeur des personnages soumis à la hiérarchie de l'époque) de la perspective (une vision physique de l'espace) du cubisme (vision de l'espace décomposée analytique ou synthétique) etc... D'autres programmes sont fondés sur la position du corps du peintre dans l'action, sa situation dans l'espace face au tableau, son comportement dans le volume d'action (gestuel, dripping etc...) Le réalisme obéit chaque fois à une relecture programmatique du monde, plus ou moins révélatrice, mais d'autre chose... C'est pourquoi le travail de Jean-François Dubreuil, dans le

dépouillement et la complexité des éléments géométriques qu'il propose, est réalisme, c'est-à-dire comme chaque nouvelle option significative de l'activité artistique picturale, une autre manière de rendre compte de la réalité.

(Nice, août 1989.)

Kanal n°2 Nlle série, octobre 1989

Note 2003 :

Contraint de faire court (pour les revues le texte est toujours trop long !) et absorbé par la mise en évidence de l'importance déterminante des modalités du rapport de l'œuvre à son modèle, j'avais dans ce texte contourné un aspect fondamental qui donnerait les éléments permettant au lecteur de se faire une image plus précise des tableaux en cause. Ici, préciser le fonctionnement du peintre pouvait y contribuer :

Chez J-F Dubreuil les couleurs ne sont pas le résultat du hasard. (Si le hasard était possible...). Un plus ou moins large registre de couleurs est déterminé dans lequel un tirage au sort désigne, de façon alors aléatoire, celles qui seront utilisées, et dans l'ordre donné par le tirage. Les couleurs sont choisies : c'est fréquence dans l'œuvre et ordre d'utilisation, leur distribution qui est aléatoire. Il s'agit d'un objet incontournable (telle publication nommée et datée) dont la structure est analysée, mise en couleurs. Réaliste par le modèle, conceptuel par les processus, pictural par la pratique.

1993

7.

Les "objets colorés" de Chubac

Me voici présentant — aux antipodes de mon travail — les œuvres d'Albert Chubac. J'ai écrit jadis que pour un plasticien, s'exprimer à propos d'une autre pratique plastique, c'est d'abord tenter d'élucider sa propre démarche. Toutefois, — pour ne référer qu'aux derniers prétextes à réflexion— je remarque que de Carmelo Arden-Quin à Jean-François Dubreuil ou Pascal Mahou, de Max Charvolen à Pignon Ernest, de Michèle Brondello à Jacques Villeglé ou, enfin, Albert Chubac, ce sont plutôt ceux qui s'éloignent, s'individualisent, et donc sont les moins capables d'une ressemblance à mon projet, qui m'ont davantage attiré. Ceux qui ne sont pas inscrits dans un courant, un mouvement défini, ou alors n'en frôlent que la marge extrême. Et pour en revenir à mon propos actuel — Albert Chubac— je dirais que lui aussi ne s'assimile à aucun groupe, qu'il n'est en fin de compte totalement soluble en aucun mouvement pictural.

Peintre ou sculpteur, Albert Chubac ? Qu'on l'écoute parler de ses œuvres, on l'entend modestement dire : mes "petits" collages, mes "bricoles", mes "objets", l'une de mes "choses". Ni peintures, ni sculptures donc ?

Disons tout de même sculpteur.

Sculpteur peut-être, mais alors ce sont les couleurs qu'il sculpte. Ou encore un espace pris dans la parenthèse de ses couleurs, des rapports nets de couleurs pures. Oeuvres gaies, mais d'une gaieté que je dirais mate, (sans effets de miroir !), c'est à dire sans illusions. A tous les sens du mot : sans suggérer, derrière, autre chose que ce qui est ce morceau de jaune à côté de ce bloc de rouge, cette roue de bleu ou ce cube orangé, ou encore ce fil ténu qui va de l'un à l'autre élément : propositions austères, au fond, sans dire au-delà de la suffisante et modeste limite d'un pari quotidien.

Cet art, on a souvent pu le dire ludique. A jouer, on pense alors "pour les enfants". Soit, accordons que ce serait pour l'enfance, la nôtre, celle conservée de l'âge adulte, mais sans doute comme l'est ... la mathématique, de la table de multiplication à la résolution des intégrales.

Art austère donc, avec ses couleurs lumineuses ; et rigoureux, tant il est vrai que parvenir à ce dépouillement nécessite élaboration en un parcours complexe. Cinquante ans de "bricolages" et de contemplation, pour aboutir à ce dépouillement, ce déséquilibre qui au dernier instant du regard se rétablit en cette inébranlable stabilité qu'on ne peut plus déplacer que pour permuter au même. Et **Robert Pinget**, parlant de ses *"objets colorés qui refusent de se laisser peindre"*, a pu écrire à propos d'Albert Chubac : *"C'est lui en définitive qui a triomphé de la peinture"*.

Nice, février 1993.

Catalogue de l'exposition Albert Chubac, Maison des Comoni,
Le Revest-les-Eaux (83) Juin 1993

1994

8.

Michèle Brondello
ou
Les sentinelles des forêts

Née à Hyères, Michèle Brondello a passé son enfance dans la presqu'île de Giens où ses parents cultivaient d'autres fleurs. Sans doute dès ses premiers jeux, sa sensibilité a été impressionnée par le contact dans les mains de la terre sèche ou mouillée. Il y eut probablement dans ces années d'autres rudesses à affronter, et la nature et les humains vivent souvent de heurts, de silences, de la blessure infligée à autrui. Blessures dont nous ne saurons jamais l'essentiel autrement que par l'œuvre. Ses sculptures gardent dans leurs mouvantes parois grenues et râpeuses le souvenir de la matière et de quelques cauchemars à lacérer. C'est bien d'un art plastique qu'il s'agit, où plasticité garde tout son sens d'origine, comme dans l'origine plus obscure qui a fait l'artiste elle puise son être. La couleur intervient pour révéler des reliefs, pour leur donner, aujourd'hui, une lecture plus rassurante. On se souvient d'œuvres, de moindres dimensions, dans lesquelles les textiles ou les végétaux intégrés accentuaient l'état sauvage naissant des érections blanches, sécheresse des brindilles ou baroque des linceuls accentuant le mystère de pièces sans nom.

Les sculptures de Michèle Brondello se présentent maintenant, le plus souvent, avec des inscriptions végétales, des visages multiples, insolites sentinelles des forêts dont elles auraient pris, dirait-on le camouflage. Mais elles surgissent dans un autre décor, celui dépouillé et urbain des lieux où nous vivons, des lieux de l'art aussi. Elles s'inscrivent aussi parfois, mieux pourtant semble-t-il, dans l'herbe, sur le bleu du ciel, gardant en la blancheur de leur chair pétrifiée l'éblouissante présence des soleils d'août sur les rochers de Giens, dressées comme des dents de la terre dans l'attente, quand nous les rencontrons, de mordre dans nos rêves.

Nice, décembre 1993

Catalogue Michèle Brondello, Espace Vallès, Saint Martin d'Hères, mai 1994

1995

9.

La Parole dite par un œil, de Noël Dolla.

Collection Esthétiques, L'Harmattan Ed., Paris 1995.

Un livre écrit par un peintre dans la collection "Esthétiques". Il y sera donc question de peinture et de la Peinture. On découvre un ensemble de textes courts en navigation entre fiction et théorie ou dans l'intervalle entre essai et roman... autobiographique. Il sera donc aussi, principalement, question du peintre. Pourquoi pas ? On pourra lire la pêche de nuit aux mulets, thème récurrent, comme une métaphore du peintre dans son atelier. Et puis on trouvera des pages étonnantes dans lesquelles se mélangent violences affichées et pudiques allusions à des sentiments plus intimes.

Travailler dans "*l'esprit de l'abstraction*" répète à longueur d'ouvrage Noël Dolla. Mais chaque fois qu'il nous décrit une étape de ses travaux, c'est dans le rapport à un modèle et, même, au sujet qui se modélise, — tout en insistant ici et là sur les aspects culinaires des techniques conduisant les pratiques des matières et couleurs. Cet "*esprit de l'abstraction*" reste indéfini, mais peu importe : Il introduit une contradiction dans le discours, mais une contradiction qui paraît à l'usage productive, ce qui est l'essentiel.

"C'était les années Support-Surface (...) Pas de grand savoir faire, juste une réflexion sur les structures, une volonté farouche de déconstruire la peinture afin de la maintenir en vie" écrit Noël Dolla. Etions-nous naïfs et romantiques ? Et passionnés au-delà du raisonnable ? Probablement.

Allons, Noël, tu es bien placé pour savoir que nos jeunes collègues, pour être certainement davantage aidés que nous (matériellement) en sont probablement bien plus infantiles dans leurs propositions, leurs illusions... Nous avons fait. Cela est... et deviendra ce que pourra : comme ce livre, de doutes et de certitudes tressés.

Nice, novembre 1995

Al Dante, janvier 1996, (titré par la rédaction « d'un peintre l'autre... »)

A l'écrivain (pour Michel Butor)

Ce qui importe pour l'écrivain dans le travail d'un peintre, c'est sa digestibilité. Non qu'il soit digestible ou pas, mais *comment*, par quels processus il peut l'être, puisque l'estomac de l'écrivain est des plus solides et finira par assimiler. Il enveloppe son objet d'un réseau de phrases comme l'araignée d'un fil presque invisible ligote sa proie. L'apparence n'en change pas, c'est la substance qui en est sortie. Ici, pour l'œuvre, qu'elle en ait été extraite ne signifie pas qu'elle est ailleurs engloutie mais, au contraire, qu'elle est mise en exposition.

Il y a dans l'écriture tout le souci d'être de l'écrivain. L'œuvre plastique sera ce qu'elle peut, l'écriture prend son assise dans un dessein permanent, elle développe de l'inscrit, non du plastique. Autrement dit, Michel Butor n'oublie jamais qu'il est l'écrivain, et que le plasticien est producteur d'un objet destiné à l'exercice de la parole. Je l'écrivais avec une feinte légèreté, voici bien des années déjà : *A la question "Pourquoi peins-tu?" il faut répondre comme les enfants, parce que la phrase est pertinente, "Pour faire parler les curieux"*. Comme toute découverte, une hypothèse énoncée ouvre un champ de discussion, de mise en œuvre de la parole où la parole fait œuvre. Tous les parlers s'y heurtent, — sur la toile —, s'enlisent, dérapent, décrivent, décorent, enluminent, approfondissent, définissent et ouvrent l'œuvre; mais la littérature, qui s'établit, se structure et fonctionne, est d'autonomie et de liberté devenue au bout du compte le mobile de l'exercice.

On espère l'œuvre objet assez dur pour que le texte nécessaire ne puisse jamais suffire à l'épuiser. Mais c'est là son problème, antérieur à l'écriture et qui lui est étrangère comme le saut du plongeur dans son déploiement l'est (étranger) au tremplin resté au point zéro du geste. L'œuvre doit être faite de conventions assez pour être lisible, d'autres choses suffisamment pour rester inépuisable par le parler et l'écrire, en un subtil équilibre que seul l'inconscient est capable d'apprécier. C'est d'être uniquement soutenue par la parole, ou bien entièrement de convention, qu'une œuvre un temps dominante se retrouve vide de sens pour la génération suivante.

Peu importe si l'œuvre un jour se révèle coque vide comme la carapace de l'insecte encore longtemps après suspendue dans un coin entoilé du grenier: Le "roman" lui survit. Le roman, lui, survit. Il est la légende (texte) d'un secret perdu, ou la légende d'un chef-d'œuvre que le vulgaire n'entend qu'à travers l'écho persistant d'une vie.

"Ronsard me célébrait du temps que j'étais belle !"

Oui, Hélène. Nul ne saurait plus avoir désir de ce qui reste de toi, et cependant qui ne te désirerait, le temps de la lecture, ce temps bref où tu es présence à nous sonore,

"...assise auprès de ta cousine

Belle comme une Aurore et toi comme un Soleil,"

celle que dans nos cœurs le poète continue de chanter ?

La force de l'œuvre est d'être un objet qui suscite un discours varié mais unique en ce qu'il ne vaut que pour lui et par lui, que la parole anime mais n'épuise jamais. Soyons modestes, peintres mes frères, devant l'écrivain — et plus encore, avec lui, sachant qu'un jour tout œuvre va se clore — devant la langue qui, elle, ira encore, toujours autre, dans un jeu de subtils glissements vers l'infini des temps...

L'idée cependant que des tonnes de thèses s'abattent sur cette écriture, bientôt en elles diluée, m'effraie.

Nice, Août 1995

Rémanences n° 6, dossier Michel Butor,

1997

11.

Point(s) d'interrogation ?

(Pour Michèle Brondello)

"Le renard connaît beaucoup de petites choses.
Le hérisson n'en sait qu'une seule,
mais c'est une grande chose."
Arkhilokhos (Paros, de - 712 à - 664)

Pourquoi, comme surgies de terre, sont-elles en plâtre ? Pourquoi n'est-ce pas la matière qui est couleur ? Pourquoi cette légèreté des couleurs posées sur la matière ? Pourquoi refusant les mots de l'analyse, qu'elle emploie par ailleurs, dit-elle qu'il s'agit de sa famille d'anges, de fées, ou de démons ? Pourquoi, alors, n'y a-t-il ni ailes, ni baguettes magiques, ni flammes soufrées ? Pourquoi n'ont-elles pas d'autres contacts avec le sol que ce pied unique, étroit, à la juste mesure de leur poids ? Pourquoi, frêles montées végétales, pareilles aux vagues ondulantes et d'équilibre instable, n'ont-elles pas, comme même en possède le liseron, des racines ? Pourquoi parle-t-elle d'un village là-bas en Piémont qui se nommerait Brondello ? Et.....

"Maman, les p'tits bateaux qui vont sur l'eau ont-ils des ailes ?"

Est-il possible que ce vieux fou d'Arkhilokhos ait connu **la** réponse ?

Nice, juin 1997

Catalogue *Sculpture chez Renoir*

Domaine des Collettes, Cagnes sur Mer, septembre 1997

Souvenirs d' "Identités", en toute subjectivité...

(Ce texte a été écrit en décembre 1997 pour présenter la réédition intégrale des numéros de la revue **Identités** (1962-1966) par les Editions de l'Ormaie)

La présente publication est dédiée à ceux qui avec leurs écrits ont construit ces "Identités":

Régine Aizertin-Robin, Jean-Pierre Charles, Régine Lauro, Jean-François Maure, Daniel Karm, Daniel Biga, Ben (Vautier), Albert Carlin, Jean Pastureau, André-Marcel d'Ans, Robert Gilles Lacroix, Henri-Laurent David, Richard Laszlo, Jacques Belmans, Claire Legat, Christian Dutilleul, Franck Venaille, Pierre Tilman, Henri Giordan, Ernest Pignon-Ernest, Robert Filliou, George Brecht...

et à tous ceux qui nous ont une fois donné à publier l'un de leurs poèmes,

Jean Malrieu, Allen Ginsberg, Serge Bec, Paul-Louis Rossi, Daniel Raynaud, Gérard Le Gouic, Jean-Claude Valin, Jean Vodaine (et Georges Alexandre), Jean Jour, Colette Girard, Taijiro Amazawa, Takahido Okada, Ooka Makoto...

ainsi qu'à tous ceux, mis à l'index bienveillant de cet ouvrage par les soins de l'éditeur, qui sont une fois intervenu, ont répondu à nos questions, ou ont par le biais du courrier participé à nos débats.

M.A.

Fondation...

Fin 1960 et printemps 1961, deux numéros d'une revue ronéotée, sans grands projets ou ambitions comme l'indique son titre, **"Caprice"**, avaient permis de nouer des contacts et de constituer un petit groupe, à l'origine composé d'étudiants en majorité niçois et toulonnais, qui se rencontraient dans le premier des bistrots au bas du Cours Mirabeau, terrasse ouverte sur la Place de la Rotonde : par un curieux hasard, sans préméditation de notre part, l'enseigne en était... **"Le Sans Pareil"**.

"Identités" est créé à Aix-en-Provence au printemps 1962 avec le concours principal de Régine Aizertin-Robin. Le titre est celui d'un poème d'Eluard, du recueil "Cours naturel"(1938). Poème dédié à Dora Maar et "féministe": c'est l'interprétation et l'argument que donnait alors R. Aizertin en le proposant. Le pluriel ne fut pas toujours remarqué, qui pourtant était essentiel au sens.

A la question de Jean-François Maure, **"Pourquoi Identités?"** Jean-Pierre Charles dans une lettre du 1er Juin 1965 m'écrivait avoir dit: **"Réponse claire et vaseuse à la fois: ne pas crever; faire quelque chose dont j'aie la preuve matérielle."** Je suppose que chacun, à la fondation, aurait pu ainsi exprimer sa motivation. J.P. Charles n'a que vingt ans à la création et manque encore plus que moi d'expérience, mais il sera le seul à publier dans toutes les parutions au moins un poème et, en l'absence de comité de rédaction —toutes les autres participations étant épisodiques,— sera aussi le seul à contribuer aux orientations jusqu'au dernier numéro. Avec son concours, j'assumerai jusqu'au bout la direction. J'écirai dans les premiers numéros les textes critiques plus que théoriques qui, avec ceux de Régine Aizertin et de Jean-François Maure, devaient définir les sensibilités et les thèmes autour desquels auraient dû se construire les sommaires. Les textes de création pèseront finalement et heureusement davantage. Nous ne pouvions évidemment pas prévoir ce qui suivrait... Le financement, la rédaction, la mise en page, le suivi de la fabrication, la diffusion, tout repose sur la bonne volonté de quelques personnes qui improvisent en découvrant à mesure chaque problème, et comblent de leurs poches le déficit chronique. Publication annoncée mensuelle, **"Identités"** est de fait trimestriel dès le départ, bien que la mention "bimensuel" apparaisse avec le second numéro et celle de "trimestriel" au cinquième. Il comprendra, selon les circonstances et les possibilités 4, 6 ou 8 pages, (seul le n°7/8 en compte 10). Soit au total 36 feuillets, mais 71 pages imprimées, puisque est blanc le verso du feuillet

portant le poème de Ben Vautier "*vers la fin cela devient cochon*" signalée "*supplément Identités n°10*".

La publication porte la mention "Journal littéraire", qui rend compte du format (50x32) et de l'objectif: il s'agit principalement à ce moment de publier des poèmes et de s'intéresser au seul champ de la littérature. La formule "journal" pré-suppose l'intention de donner de la prose, le poème n'étant pas dans cette proximité favorisé selon la tradition par l'isolement sur sa page blanche. Cependant ce format permettra de développer d'autres dimensions, longueurs des lignes sur deux colonnes pour "*La route*" de Daniel Biga dans le n° 5, mais surtout visualisation de dispositifs spatiaux, ce qu'inaugure "*La Silencieuse*" de André-Marcel d'Ans, (n° 6), puis "*La Sauvagine*" de Jean-Pierre Charles (n°10) et "*Scénario*" de Pierre Tilman (n°13/14).

Orientations...

Les tensions et la constellation des collaborations seront fonction des variations des centres d'intérêt et des ouvertures d'un groupe instable. On trouve au sommaire du premier numéro les noms de l'équipe à la fondation: Frédérique Laghet (Régine Aizertin), Marcel Alocco, Jean-Pierre Charles, Daniel Karm. Au deuxième arrivent Régine Lauro et Jean-François Maure (une seule contribution, à propos de J-P. de Dadelsen), ainsi que Jean Pastureau, Daniel Biga et Henri Giordan, que j'avais déjà publiés tous trois dans "*Caprice*".

Au fil des parutions les sommaires verront apparaître André-Marcel D'Ans, (Socio-anthropologue de formation – compétence que j'ignorais – il m'écrivait de Belgique, puis du Chili, du Zaïre, du Pérou.. et je ne le rencontrerai qu'en 1965 à Nice), Claude Simon (Lettres en réponses à nos articles) Franck Venaille, Pierre Tilman, Dominique Nauze, Jean Le Mauve, Paul-Louis Rossi, Jean Vodaine, lequel nous fournissait les manuscrits de Georges Alexandre, et Robert-Gilles Lacroix, (encore un itinérant, ses lettres et ses textes me parvenaient de Nantes ou de Salamanca (Espagne) et je crois, mais ce n'est pas le seul de ceux qui furent publiés, ne l'avoir jamais rencontré!)... Et lorsque "*Identités*" deviendra une publication totalement niçoise, s'ajoutera Ernest Pignon plus tard devenu E. Pignon-Ernest. Niçois aussi les deux jeunes universitaires avec qui nous consacrerons dans le n°10 deux colonnes aux revues, d'études littéraires par Henri Giordan, et de cinéma par Jean Gili, — ce qui conduira l'un de nous à corriger au marbre Claude Gilli en Jean Gilli dans le numéro suivant sur l' "Ecole de Nice". Passer de Claude Simon et le Nouveau-Roman à Jean-Paul de Dadelsen, publier les nouvelles à la prose mystérieuse de Daniel Karm, rendre compte largement et avec un évident plaisir du premier Le Clézio, donner des extraits des lettres de André-Marcel d'Ans, introduire la culture occitane (par Jean Larzac, Serge Bec, Henri Giordan), parler des revues de cinéma ou de littérature établies, oser avec Ernest Pignon critiquer l'architecture, proposer Ben, Georges Alexandre, et grâce à Robert Filliou un aperçu de la poésie japonaise contemporaine, aller jusqu'à la "*Beat Generation*", poursuivre avec le *Lettrisme*, Isidore Isou et Maurice Lemaître, exposer l'Ecole de Nice, et aboutir avec *Fluxus* et le Happening à John Cage et George Brecht, le tout perçu souvent comme tissu d'évidentes contradictions, ne pouvait pas se faire sans hostilités ni ruptures. Si l'arrivée de Ben, et de l'esprit Fluxus qu'il introduit, ne fut pas facile à négocier, qui sera quasi unanimement rejetée, —et il est vrai qu'elle symbolise une autre vision du champ "poétique"— beaucoup d'autres choix seront contestés avec véhémence à l'intérieur comme à l'extérieur: les poèmes de Jean Pastureau, le long soutien à Daniel Biga qui a publié dans "*identités*" une bonne quinzaine des textes parmi ceux qui constitueront les "*Oiseaux Mohicans*" (sortie polycopiée en 1966, reprise par les éd. Saint-Germain des Prés en 1970), le Jean-Pierre Charles de "*On cheval*" au succès inattendu (cité largement par Serge Brindeau, repris par des publications pédagogiques...), et à peu près tout ce qui persiste au fil des numéros.

La période de mon service militaire est marquée par un pilotage à distance qui, je crois, est perceptible à la fois dans les mutations matérielles comme dans la constance et les écarts rédactionnels que l'on peut constater durant ce temps. Le n°3 est un peu léger. "Poésie n'est pas", avec de saines propositions provocatrices, tournait péniblement autour de la notion d'écriture, sans jamais trouver le terme éclairant. L'essentiel était peut-être, au-delà des maladroites d'expression, d'ouvrir vers d'autres horizons, de marquer une rupture avec le milieu confiné des "petites revues de poésie". Le n°4, plus solide, amorce un nouvel équilibre; quelques formulations, assez ambiguës pour prêter à interprétations inverses, me firent regretter la mention "*Pour Identités*" concernant le curieux "*Serment d'Aix*" dont j'avais certainement approuvé la publication comme texte personnel signé de son seul auteur: interpellés, nous nous trouvions Jean-Pierre Charles et moi, impliqués sans avoir contribué. L'expression "*Les jeunes filles qui nous restent*", par exemple, avait provoqué des remarques acerbes des quelques jeunes femmes de notre groupe. De retour à Nice en mars 1964, je pèse plus nettement sur les orientations et on trouve dans les derniers numéros des interventions de Robert Filliou, George Brecht, John Cage, Jean-Jacques Lebel, Allen Ginsberg, Julien Blaine, Wolf Vostell, Giuseppe Chiari, Dick Higgins... et dans le n°11/12 (1965) titré sur l'Ecole de Nice: Arman, Ben, Gette, Gilli, J.M. Le Clézio, Malaval, Raysse, Venet.

Je collectif...

Je ne peux dire que je, même si cette histoire fut collective et si quelques uns, un temps, s'y reconnaîtront. Nous étions un petit groupe au début, renouvelé en cours de route, dans lequel à la fin ne restaient plus des fondateurs que Jean-Pierre Charles et moi. Je dis histoire, mais ce n'est qu'un récit pluriel dont les voix de silence comptent — l'histoire viendra plus tard, quand le chœur aura donné son plain-chant...

Il était une fois. Il était une fois des jeunes gens assez candides pour croire que... Enfin, assez candides pour croire. Croire que les mots pouvaient, que le bulldozer de l'époque n'écraserait pas dans sa nuit de naissance le petit feu qu'ensemble ils allumaient. Que cette flamme sautillante allait éclairer minuit, qu'*au feu minuit* ils réchaufferaient leurs phrases pour dire...

Le savaient-ils vraiment ce qu'il voulaient crier? C'était ce temps difficile où une guerre sans nom n'en finissait pas de s'achever dans les passions folles d'une agonie si vieille qu'ils ne pouvaient comprendre. Le temps de la métamorphose où dans le cocon l'insecte n'a plus de forme, où l'angoisse et l'espoir cohabite — il y aurait, croyaient-ils vaguement, les couleurs du papillon... Il y aurait, il y aurait: un futur, peut-être? Ils préparaient maladroitement ce happening d'un printemps dramatique, pathétique et finalement dérisoire, où tout commence pour toujours et un bref instant, dans un équilibre qui semble miraculeux et s'évanouit, ce que l'histoire dit un événement et qui n'est qu'une marche ratée et pourtant franchie dans l'escalier pénible sur lequel nous sommes condamné à grimper — ou bien redescendre. Ils inventaient enfin l'angoisse de naître et l'amour, mais oui l'amour, et aussi la nostalgie, alors que le pain de leur avenir était encore à pétrir, à lever et à cuire.

Bon. Après d'autres, ils étaient lyriques comme ils ne le seraient plus jamais, comme, pensaient-ils, on ne l'avait jamais été. Et puis chemin faisant... Ils étaient naïfs au point de ne pas comprendre qu'on ne leur pardonnerait pas d'aimer à la fois le Céline du "Voyage...", le Bernanos tardif et l'Aragon de jadis. On ne leur pardonnerait pas de tout mélanger, aïe! *Maman les p'tits baroques* ! Façon sans doute de battre le jeu en espérant enfin que la donne... Pas si simple, jeunes gens, quand il y a des millénaires que génération après génération on biseaute les cartes.

Polémiques...

Dès l'origine, dans le groupe restreint d'"**Identités**", les disparités idéologiques évidentes et avouées allaient du Parti Communiste jusqu'à une droite nostalgique et anarchisante. Ce qui à la réflexion n'est guère surprenant, des groupes plus doctrinaires ayant pu joindre naguère, par exemple, Eluard et Dali... Des jeunes gens d'origines et de fonds culturels divers ont en commun d'être en recherche, ils se regroupent pour dégager par l'affrontement de leurs différences (qu'ils perçoivent mal), dans le travail de l'écriture, leurs visions du monde. Ils vont assumer chacun leur héritage, le compléter ou le rejeter, et ce faisant diverger et faire de nouvelles rencontres. "**Identités**" a je crois été ce catalyseur favorable aux mutations: un lieu marquant, mais de passage. Les premières parutions, paradoxalement, ne me semblent pas très marquées par les clivages idéologiques. La majorité avait plutôt le cœur à gauche, une gauche romantique que la discipline militante ne tentait guère, et, à une exception près me semble-t-il, nous n'étions pas partisans. Nous étions alors dans la dure période terminale de la guerre d'Algérie, et il y avait, pour schématiser les attitudes, d'un côté "*Les Lettres Françaises*", de l'autre "*Le Figaro Littéraire*"; deux mondes qui pour n'être pas vraiment étanches étaient pour le moins bien délimités. On était invité à être de l'un ou de l'autre camp. "**Identités**" fut insolite épave qui vogua entre deux récifs. Bien sûr, il y avait aussi "*Arts, spectacles*" l'hebdomadaire qui titrait et tirait en tous sens, dans lequel le Nouveau-Roman et la Nouvelle Vague s'exprimaient, et "*les Cahiers du Cinéma*", "*France Observateur*" et le jeune "*L'Express*"... Et nous lisions les "grandes revues", "*Les Cahiers du Sud*" de Jean Ballard, à Marseille, la première dont j'aie suivi régulièrement les parutions grâce à Bibliothèque Municipale de Nice, Boulevard Dubouchage, "*La N.R.F.*", "*Le Mercure de France*", "*Europe*", "*Les Temps Modernes*" ... et même "*Tel Quel*". Et puis "les petites revues", quelques unes de bonne qualité, dont la mieux établie, notre voisine marseillaise "*Action Poétique*", modèle de la publication "engagée", qui nous ignora superbement pendant cinq ans. Donc plutôt à gauche et affichant nos contradictions, d'une lettre ouverte à propos de Dadelsen (27 octobre 1964) nous agressions, en René Lacôte chroniqueur de la poésie, "*Les Lettres Françaises*" de Louis Aragon; et ceci après l'avoir défendu, lui Aragon, Breton et le Surréalisme (dans le n°7/8), quand la revue "*Strophes*" (n°3, 1964) publiait un numéro spécial excessif. Pour indirect crime de lèse Aragon nous subissions la juste réprobation des fidèles et celle moins estimable des courtisans. Nous faisons aussi ponctuellement cause commune avec "*Le Figaro Littéraire*" pour illustrer Jean-Paul de Dadelsen. Sans doute est-ce là, aussi, le résultat d'une naïve confiance en l'honnêteté intellectuelle des créateurs. L'éthique et la création débordait pour nous les idéologies, et je ne voyais pas le scandale en ce temps de citer dans un même combat, dès le n°1 en "*Couleurs de famille*", Julien Gracq et Louis Aragon, Claude Simon et Jean-Paul de Dadelsen, Jules Laforgue et Blaise Cendrars, Valéry Larbaud et Jean-Paul Sartre, Ferdinand Céline et Bernanos, et Nathalie Sarraute... et autres impairs. L'œuvre me semblait dépasser les défaillances et les petitesse de l'homme, et je pardonnais souvent à tel écrit particulier d'avoir pour auteur un homme à qui je n'aurais jamais pardonné d'autres temps de sa pensée. Quoi qu'il en soit, le contexte jouait, et des attitudes se dessinaient qui tenaient compte, elles, de notre démarche. Certains arrivaient, quelques uns comme Régine Robin nous quittaient sans éclats, ni même rupture, vers d'autres préoccupations, conscients peut-être que "le deuil de l'origine" ne se fait pas en Yiddish, en Occitan ou en Piémontais, dans le même champ et sans que n'éclatent des identités. Si les raisons clairement idéologiques n'ont le plus souvent pas été évoquées ou ressenties comme telles, masquées par les effets ravageurs de prises de positions esthétiques, elles ont certainement leur part dans les ralliements et les abandons qui se déterminèrent au fil des parutions.

Parcours...

Les choix ne sont pas faciles, et il n'y a pas de collectif de rédaction. Pressions et consultations amicales autant que les critiques extérieures influencent sans doute les décisions que je prends en dialogue avec Jean-Pierre Charles. Quand nous préparons le n°2, Jean-Pierre m'écrit: *"Pour le poème de Biga, Daniel (Karm) est contre, moi plutôt pour."* Le ton de la critique en général? A peu près celui de Henri Poncet et Michel Clément, dans *"La Corde" n°10/11* qui parle de *"poésie au premier degré"* et précise *"de cette mauvaise poésie nous en avons des exemples ...à commencer par les poèmes de Marcel Alocco et de Daniel Biga"*. *"Quant à Ben Vauthier(sic), ce qu'il peut être drôle, mon Dieu!"*. Même Robert-Gilles Lacroix qui, dans une lettre de novembre 1964, prend en mauvaise part d'être publié sous le titre générique du n°7/8 *"Maman les p'tits baroques"*, et *"dans le même sac que les sous-dadaderies de Vautier"*, et s'il finit par accepter l'ensemble, persiste sur Ben (20/1/65): *"Il me semble dépassé d'arguer d'un refus de limitation pour faire N'IMPORTE QUOI..."*. Pas bon pour le moral des troupes, qui déjà, plus ou moins ouvertement, traînent les pieds. D'autres, comme Yves Rouquette compense (24/10/64) en encourageant: *"Ton Ben? ça ne m'a pas conquis. Toi, tu acquiers de la force, de l'économie, et Charles du souffle"*. Quelques autres réconfortent, à propos de Dadelsen, qui sera un temps notre grande affaire: Jean Onimus, (17 janvier 1965) *"Je vous remercie vivement de m'avoir invité hier soir au "Festival Dadelsen". Une révélation pour moi car je ne connaissais ce poète... que par ce qu'en avait dit Identités"*. De façon plus générale, Jean Rousselot: *"Très bien, ce numéro d'Identités. Et je vais le mettre de côté, dans le dossier "Panorama" — la dernière édition n'est qu'un remake hâtif, pas rafraîchi, et je n'en suis pas complètement responsable (tout au plus ai-je pu y fourrer Dadelsen, comprimé...) — grâce à vous, découverte d'Alexandre: vérification d'Alocco, Le Mauve. J'aime moins les textes et dialogues de peintres. Ils se poussent trop du col."* On peut lire dans le courrier publié au fil des numéros d'autres points de vue, favorables ou défavorables. Imperturbablement, avec Jean-Pierre nous continuerons à publier Ben, lequel soutient Biga (Par la poste, de Nice à Nice, (12/5/65) lettre constituée de cette seule phrase: *"Dans le dernier n° de Identités j'ai trouvé que le poème de Biga est l'un des meilleurs que j'ai lu"*.) Et Biga, malgré quelques réserves initiales, approuve la participation de Ben (*"C'est balèze"*, m'écrit-il). Dans le n°7/8 *"Une lettre de Ben"*, accompagnée de la libre contribution à une page illustrée, signale fortement un tournant. Symptomatique, la lettre (18/5/1965) de Pierre Béarn: *"Je ne suis pas encore revenu de la lecture de la page réservée à Ben Vautier. De la poésie, ça? Mais alors tout ce qui s'imprime dans les journaux est poétique!... C'est proprement insensé de donner tant d'importance à d'aussi banales considérations..."*. Et que dire du "savoir-lire" de nos critiques quand Fred Bourguignon dans la *"Tour de feu"* (mars 1965) nous engueulait pour avoir agressé André Breton, *"Sans lui, jeunes gens vous ne seriez rien"*, alors que précisément nous récusions l'attaque inconsidérée menée par *"Strophes"* ! (Pas rancuniers, quelques mois après nous lui donnerons la parole dans le n°11/12, à propos du *Lettrisme*). Et cet autre qui nous définit comme attaquant le Nouveau-Roman pour glorifier le roman surréaliste alors que Frédérique Laghet (R.Aizertin) parlait *"d'une attaque contre une certaine direction du Nouveau-Roman, non tellement celle de Claude Simon ou même de Butor"*, et que de mon côté je n'hésitais pas à parler à propos des premiers ouvrages de J.Gracq d'*"appareillage théâtral"* *"de ruines"* et de *"décors naturel(...)/qui succombent (...)/sous le poids de leurs héros"*. Nous faisions clair et brutal, excessif sans doute, mais non sans nuances.

Mais où sont...

Normal pourtant que chemin faisant la diversité des intérêts apparaissent et des lignes de force se dessinent. La distance parcourue depuis le premier numéro est considérable et d'autant plus apparente que je ne mettais peut-être pas dans les changements de lignes rédactionnelles toute la diplomatie désirée. Curiosité et éclectisme comme programme? Après le numéro 10 avec l'architecture et l'entrée en scène d'Ernest Pignon, le numéro 11/12 avec "L'Ecole de Nice" marquait une coupure assez nette. **"Identités"**, avec ce numéro de 1965 où pour la première fois un ensemble de créateurs de diverses esthétiques se regroupaient volontairement sous cette enseigne pour un événement public, jouait un rôle structurant pour l'Ecole de Nice.

La dernière période est aussi marquée par les activités de **"l'association Identités"** qui par ses interventions théâtrales conforte notre présence dans le champ culturel niçois: spectacles mettant en scène la poésie de Jean-Paul de Dadelsen, des poèmes de Henri Michaux, mais aussi, versant moins connu de son œuvre, "Le drame des constructeurs" écrit pour la scène. Les acteurs avaient choisi "Comédie" de Samuel Becket, Y. Ollier et E. Pignon invitaient le chanteur Julos Beaucarne... Sur une idée qu'avec Robert Bozzi nous propositions à Ben, **"Identités"** se trouva être, au moment où paraissait le dernier numéro, organisateur avec **"Art Total"** et **"Fluxus"**, de " « *La Table* » un événement happening " (12 mars 1966, à l'Artistique, Nice).

Nous n'étions plus du tout (si nous l'avions jamais été) dans le concept "revue de poésie". Même si dès 1973, dans son ouvrage **"La poésie contemporaine de langue française depuis 1945"**, (Éditions Saint-Germain des Près) Serge Brindeau regroupait en un chapitre intitulé **"Poésie Pop"**, (et pourquoi pas?) sept poètes, dont six avaient été publiés dans **"Identités"**, et le septième, le plus jeune (il est vrai préfacé par E. Triolet!), sollicité, n'avait pas donné suite. (Un seul autre, Michel Vachey, me refusa de publier, sans explications, tout en étant élogieux pour la publication (3/5/1966): " *Il m'arrive de dire du mal de vous— de votre journal. Mais finalement (...) En dehors de vous, il n'y a rien à Nice. Et tellement rares en France, les journaux qui comprennent par exemple la portée d'un événement comme le happening dans l'histoire du théâtre -(dans l'histoire littéraire — et dans l'Histoire tout court)*". M'étonne aujourd'hui le peu d'effets produits sur les orientations successives par les rejets et incompréhensions qui se manifestaient autour de nous. En 1966, après le 13/14, avec l'entrée massive pour "l'événement happening" des **"Fluxmen"**, (le mouvement *Fluxus*, alors que j'y contribuais, n'étant jamais cité me semble-t-il, ce qui est significatif) je me retrouvais presque seul. L'évolution avait été trop rapide. Un peu amers, et surtout endettés, équipe dispersée par les divergences d'idées ou d'itinéraires professionnels, sans soutien publicitaire ou éditorial, avec un sommet de soixante huit abonnés après onze parutions, un dernier carré à bout de souffle, le numéro 13/14 ne pouvait qu'être le dernier du titre. Courte existence, puisqu'elle n'aura duré que cinq ans. Bien longue durée pour des jeunes gens dont le plus vieux au terme n'a pas trente ans. Viendraient ensuite **"Open"**, avec Francis Merino (quatre parutions, 1967-68), puis **"INTERVENTION"** impulsé par Raphaël Monticelli (deux parutions, 1968-69), et plus tard **"L'Atelier Création"** du "Centre de Création et d'Interventions Artistiques" (CRIA), et les **"Cahiers de Travail"** de "Lieu 5" mais ce seraient majoritairement d'autres personnes, d'autres artistes et, peut-être, de toutes autres histoires.

Pour quelques uns **"Identités"** ne fut probablement qu'une occasion de publier un texte. Mais pour ceux qui ont échangé avec le groupe, collaboré à plusieurs numéros, qui ont fait avec nous un peu de la route, ce fut une aventure; pour ceux-ci ce fut un temps de bel élan, de rencontres, de découvertes, de créations, et aussi, inévitablement, d'erreurs et de gaspillages; mais certainement un temps d'expériences formatrices et, par les choix qu'elles entraînaient, un bon révélateur de ce qu'ils seraient.

Nice, décembre 1997

Publié en préface à la réédition intégrale des numéros de la revue **Identités (1962-1966)** par les Editions de l'Ormaie, 1998, Vence.

1998

13.

L'évidence Viallat

à Vence, Château de Villeneuve

Titrer "Claude Viallat, *la période de Nice 1964-1967* " peut paraître anecdotique : le passage de l'un des artistes marquant de sa génération dans la culture locale serait justification et accroche efficaces. Mais si l'on visite la présentation que propose Zia Mirabdolbaghi et Catherine Fenestraz, sachant que la période concernée est celle des dernières en date des avant-gardes de l'art contemporain, l'exposition dont ils sont commissaires se révèle l'une des plus pertinentes montrées sur la Côte depuis des années.

L'exposition de Vence saisit la période charnière où, vers la trentaine, un artiste déjà riche d'une pratique et d'une réflexion se confronte, pour se situer de façon personnelle, aux problématiques de son époque. Claude Viallat arrive à Nice avec, nous a-t-il dit à Vence, une démarche "confortable". Une idée du "confort" personnelle : les toiles de 1964 et 1965 montrent, avec des figures rythmées, la sortie vers l'abstraction d'une peinture matissienne qui, mal accueillie par les artistes d'une École de Nice alors inscrite en majorité dans l'esprit Nouveau-Réaliste ou Fluxus, par le traitement limite de ses formes et de sa couleur sans matière, ne devait pas non plus être bien reçue par les tenants de la peinture installée. Claude Viallat se souvient avoir été "bousculé" par ses compagnons : il est vrai que l'ambiance était à la discussion, aux critiques catégoriques formulées sans ménagement. Si sa réflexion porte alors sur Cézanne et Pollock, la rencontre entre autres avec Arman, à la fois si opposé et si proche dans les œuvres de la fin des années 50, sera féconde dit-il.

Au Château de Villeneuve le résultat s'étale sur les murs colorés, en la circonstance heureusement exploités. On y voit se mettre en place avec une grande liberté et beaucoup d'invention ce qui va structurer tout l'œuvre à venir du peintre dans les variations picturales infinies sur une forme à la fois aléatoire et déterminée. Tâtonnements, explorations, mais avec bonheur le plus souvent, et une jubilation évidente. Deux années (66-67) pour une mutation qui se fait sous nos yeux, mutation fondatrice pour le peintre, et pour l'esthétique dans laquelle il s'inscrit, parmi d'autres comme il est normal, mais désormais d'une façon singulière.

Parti de Nice en octobre 1967, Claude Viallat participera à la mise en place d'une réflexion sur le rapport de l'œuvre à l'espace extérieur qui produira une série d'expositions, d'abord sur une plage à Cannes (le 18 mai 1968 ! ...) puis durant l'été en Italie (à Anfo, à Fiumalbo...). Suivront Coaraze en 1969 et les expositions "Été 70" qui contribueront aussi à mettre en place le groupe Support-Surface. Mais cette autre réflexion et ces événements collectifs débordent une exposition qui suffit à son propos, et qui aujourd'hui réalisée paraît d'évidence nécessaire à la connaissance du peintre et de la création contemporaine. (A Vence, Château de Villeneuve, du 28 mars au 14 juin.)

InterVista n°8 mai 1998

Adresse à des jeunes (ou moins jeunes) artistes se disant d'une nouvelle "Nouvelle École de Nice"...

Tant pis pour eux. N'avaient qu'à pas.

Pas être là ; pas faire ça. Pas ici et maintenant.

N'avaient qu'à pas être artistes. Ou croire que. N'avaient qu'à pas être jeunes. Bien que, pour quelques uns les années... Personne n'avait demandé, alors pourquoi ? L'ont dit. Tant pis pour eux. Aurons eux aussi des bleus. Dans le ciel Côte d'Azur, mais au cœur aussi, plus sombres. Sur la toile des bleus, purs, moins purs, qui le sait ? L'Institution les recevra, et n'existeront pas. Ou existeront et (comme pour les aînés) l'Institution sera "douteuse".

École de Nice ? Bel héritage !

Le notaire leur a pas dit ?

Quoi ?

La jalousie des ailleurs ; la médisance des ici. La borne dans l'œil du voisin, et le Mont Boron dans celui des Niçois. Et alors, le prenez quand même votre ticket, jeune homme ? — ou jeune femme (tiens, tiens: Jeune femme, c'est nouveau ça !) Persistez ? Attendez votre tour, non, mais...

École de Nice ? Est-ce que vous avez le décret, avec l'estampille ? Génies autoproclamés ? Non-mais-des-fois ! Nous ont déjà fait le coup en 1958, en 1965, en 1967, et 74, et 77, 87, 97 ; et croyez que j'en oublie... Et maintenant ce serait tous les ans, avec ou sans l'École, la vraie, celle qui "délivre" (Vraiment ? C'est le bon mot ?...) qui "délivre" des diplômes d'artiste. Des artistes D.P.L.G. du pinceau, quoi ! Et puis des sans l'école, des autodidactes, des ignares qui croient qu'on peut barbouiller sans autorisations. On a déjà tout vu... et on en voit encore. Z'inventent, ma parole !

Vous acceptez donc encore l'héritage ?

Vous le revendiquez ?

Ça alors !

Sont de plus en plus fous, ces niçois !

Et puis, tant pis pour eux, n'avaient qu'à pas.

Bon... Alors puisque c'est comme ça...

Vraiment, le notaire leur a pas dit ?

Quoi ?

Les inscrites et les secrètes, les énormes et les en détails... toutes les dettes, nos dettes, tiens ! Tant pis pour eux, n'avaient qu'à pas.

Et comme disait Bergson (Henri) un philosophe d'un nébuleux temps jadis (1859-1941), qu'était encore en cours lorsqu'il y a beau temps j'étais en terminale : "Il n'est d'œuvre que faite".

Ne vous reste donc qu'à faire. (Oh ! si vous saviez, ce que notre prétention à l'"Oeuvre" est dérisoire...).

Alors, courage et patience, écolières et écoliers... Assez dit. Faites !... Et rendez-vous dans trente ans.

Marcel Alocco
Nice, juin 1998
(Tract photocopié)

15.

Michel BUTOR, parole donnée à la peinture

Ce qui importe pour l'écrivain dans le travail d'un peintre, c'est *comment*, par quels processus, il peut être digestible. Il n'est pas d'œuvre plastique qui, même si au premier abord "elle le laisse sans voix", ne soit au bout du compte soluble dans les mots. Il enveloppe son objet d'un réseau de phrases comme l'araignée d'un fil presque invisible ligote sa proie. L'apparence n'en change pas, c'est la substance qui en est sortie. Ici, pour l'œuvre, qu'elle en ait été extraite ne signifie pas qu'elle est ailleurs engloutie mais qu'elle est au contraire mise, sur les mots, en exposition.

L'écriture synthétise le souci d'être de l'écrivain. L'œuvre plastique ne s'incarne qu'une seule fois, comme elle peut ; alors que l'écriture prend son assise dans un dessein permanent, développe de l'inscrit, et déborde la matière. Autrement dit – je suppose à mes dépens – Michel Butor n'oublie jamais qu'il est l'écrivain, et que le plasticien est producteur d'un objet qui n'existe que par l'exercice de la parole – singulièrement de sa parole d'écrivain. Je le notais avec une feinte légèreté, voici bien des années déjà : *A la question "Pourquoi peins-tu ?" il faut répondre comme les enfants, parce que la phrase est pertinente, "Pour faire parler les curieux".**

Une interprétation ou une hypothèse énoncée ouvre un champ de discussion, de mise en œuvre de la parole où la parole fait œuvre. Tous les parlers, celui de Michel Butor et celui de l'artiste, et ceux des visiteurs, s'y heurtent – sur la toile – s'enlisent, dérapent, décrivent, décoorent, enluminent, approfondissent, définissent et ouvrent l'œuvre ; mais la littérature, qui s'établit, se structure et fonctionne, est d'autonomie et de liberté devenue au bout du compte le mobile de l'exercice. L'œuvre comme pré-texte à l'œuvre...

On espère l'œuvre objet assez dur pour que le texte, nécessaire, ne puisse jamais suffire à l'épuiser. L'œuvre est faite d'assez de conventions pour être discernable, d'autres choses suffisamment pour rester inépuisable par l'écrire et le parler, en un subtil équilibre que seul l'inconscient est capable d'apprécier. C'est d'être uniquement soutenue par la parole, ou bien entièrement de convention, qu'une œuvre un temps dominante se retrouve vide de sens pour la génération suivante. Mais à l'écrivain, peu importe si l'œuvre un jour se révèle coque vide comme la carapace de l'insecte encore longtemps après suspendue dans un coin entoilé du grenier : le texte lui survit. Le "*roman*", lui, survit. Il est le tissage (la légende) d'un secret perdu, ou la légende d'un chef-d'œuvre que le vulgaire n'entend qu'à travers l'écho persistant d'une vie.

La force de l'œuvre est d'être un objet qui suscite un discours varié, mais unique en ce qu'il ne vaut que pour lui et par lui, que la parole anime mais n'épuise jamais. Soyons modestes, peintres mes frères, devant l'écrivain – et plus encore, avec lui, sachant qu'un jour tout œuvre va se clore – devant la langue qui, elle, ira encore, toujours autre, dans un jeu de subtils glissements vers l'infini des temps...

L'idée cependant que, par un juste retour, puisque aussi œuvre de paroles pré-texte à la parole, des tonnes de thèses s'abattent sur cette écriture, déjà peut-être, bientôt sans doute en elles diluée, m'effraie.

La Strada n°0, novembre 1998

Version nouvelle du texte « A l'écrivain » paru dans
la revue *Rémanences* n° 6, dossier Michel Butor, avril 1996

*. « Jeu sur fil ou jeu sur fils », Catalogue Albert Chubac, Galerie d'Art Contemporain des Musées de Nice, 1981

Des goûts et d'égouts

Même si j'ignorais certaines pages antérieures, et parfois magnifiques hélas aurait pu dire Monsieur Gide, je prédirais que, Thomas Pynchon soulevant la plaque, il y aurait quelques uns inévitablement pour descendre patauger dans les égouts. Mais comme l'écrivait, d'une qui n'est pas pourtant la plus sotte, un distingué collègue (du Figaro et de l'Académie, lui, si je « n'erre ») : « Ce n'est pas parce qu'on raconte une histoire de truie qu'il faut écrire comme un cochon ». Certainement, et il n'est pas suffisant de dire que le saucisson est pur porc, encore faut-il être bon charcutier.

Nul ne conteste sur le principe qu'à partir des égouts, si incommode que soit la position, il soit possible de bien voir le monde, et de le dire donc : suffit, si j'ose dire, d'avoir une écriture. Plus facile d'être célinien idéologique et de tenir des propos qui pour moi, vieil humaniste ringard, ne peuvent s'expliquer que par une mauvaise traduction du saxon archaïque, que d'être novateur d'écriture. Hors quoi, je ne vois pas au nom de quel principe il me serait autorisé d'interdire aux égoutiers de se complaire en leur milieu. Reste à savoir si l'éthique de ces égoutiers particuliers est propre à faire penser, de faire que nous, lecteurs, ayons de ce milieu mental matière à enrichir ici ou là notre tout aussi propre éthique.

Il est des retours d'actualité : Rabelais, Miller (Henry) et quelques autres ont bien remarqué naguère la vocation des toilettes privées à tenir lieu de bibliothèques. Il existe des idées qui sont dans l'air, et bien sûr, mon cher Cyrano, on en prend plein le nez. Mesdames et Messieurs les écrivains, « comment allez-vous » ainsi qu'on disait du temps du regretté Poquelin, puisque nous ne sommes jamais qu'un alambic qui distille et selon le regard : de la pensée, de l'amour, des projets... et rejette au bout quelques déchets plus matériels. Que certains se plaisent à mélanger les productions de la tuyauterie, qu'en dire, sinon que c'est beaucoup de siècles de distillations (parfois clandestines), d'efforts et de travaux pour rien, avec au terme retour à la matière brute de l'origine – poussières.

Merci, j'étais au courant !

L'ordre des autres nous est toujours désordre. Ces écrivains qui prétendent, non par la forme mais par le ton profératoire, briser par leurs textes la pensée institutionnelle (bravo !), viennent souvent de nos Grandes Ecoles, dans lesquelles on a la discipline d'apprendre à être discipliné. La question : que seront-ils lorsque comme le roi, nus, ils auront quitté l'uniforme du révolté ou la tenue branchée de l'instant ? Quelques uns disent « Victor Hugo ou rien ». Prétentieux ? Sans nul doute. Mais estimables. Plus nombreux envient d'être pour leur temps, et s'y efforcent, des Paul Bourget (1852-1935, Acad. Fr. 1894), Henry Bordeaux (1870-1963, Acad. Fr. 1919), ou au mieux des Victor Margueritte (1896-1942, sans Acad. Fr)... mais « crades » comme on disait jadis (traduire aujourd'hui « trash »), parce que tout le monde suit la mode, et que le grand nombre décide. Quel qualificatif attribuer ? Ils sont « trash », mais recyclables. Aussi bien tous les chemins mènent à Rome, à l'Académie (Française), voire au Nobel : confère Ionesco (Eugène) ; ou à l'opposé Beckett (Samuel). Il advient aussi, oui, que ces chemins fassent « œuvre ». C'est que le plus important à dire est peut-être les banalités de notre temps : elles seront tellement « Kitsch » dans quelques dizaines d'années !

Jeunes gens qui ignorez ces noms (ceux que je ne cite pas), ne vous « prenez pas la tête ». Consacrez votre temps à de meilleures (est-ce possible ? qui sait ?) ou pour le moins de plus vivantes lectures que celles qui ne sont que d'actualité. La Strada est bornée de caniveaux... sur les bas côtés.

La Strada n° 00, décembre 98

1999

17.

Raphaël Monticelli : BRIBES (Bouts de Fragments de)

(Dans le précédent numéro Marcel Alocco ironisait sur la mode d'une "nouvelle littérature" à chaque rentrée d'automne. Mais hors les grandes surfaces des "gros et gras éditeurs" du prêt-à-porter existent quelques artisans qui font trop discrètement, mais peuvent-ils faire autrement, dans le sur mesure. Chez nous, nous aurons l'occasion d'en parler, Tipaza, L'Ormaie, Demaistre, Z'éditions, Lo País, Les Cahiers de l'Egaré, Nues, Le Jardin Littéraire, Ricochet, et L'Amourier dont il est ici question... et d'autres qui nous donneront l'occasion d'en parler.)

La préface, à elle seule vaut le détour. Puis "bribes" non-cousues (je n'ai pas dit décousues) comme dans un journal intemporel. Le contraire d'Ulysse : repères plus que parcours (je n'ai pas dit vraiment évitement, mais...), car il n'a pu (Raphaël) en garder le temps, celui de la liaison qui fait que les secondes comme le riz gluant donnent masse indistincte et rend contemporain mes rêves de lecteur aux parades de la mort que le grand-père (ou l'auteur) a mises en scènes. "Vous qui entrez ici, abandonnez tout espoir" devient parole populaire. Dom Juan, le grand-père, Ulysse, (le lecteur ?), Raphaël M., Josué tour à tour l'ont un moment faite aussi leurs paroles sans doute (et dans le doute surtout). Raphaël Monticelli s'en va répétant (ou renouvelant, qui sait) la nouvelle – au goût de terre, d'eau en succion dans un trou de rocher, de boulevard de solitude. Vous accrochez à la réalité des guirlandes et les lampions du rêve (14 juillet ? ou Noël ? ou Maï dei niçarte ?) et, chez l'enfant inventif, qui sait ce qu'il en reste ?...

Une prise en compte et un développement de l'espace qui traduisent autant une réflexion sur les arts plastiques contemporains que des racines littéraires avouées. Heureuses tentatives, heureusement malheureuses, de nouer le tout en une pelote. Le fil tend, le fil casse. Les bribes flottent, comme des îles. Mais Ulysse fait chemin, y reconnaît des paysages, si familiers...

Ici le désordre n'est qu'apparence. Il est organisé comme celui du trou dans le sable à l'intérieur duquel le prédateur piège l'insecte. Le machine se met lentement en marche, mais, désolant, au moment où elle atteint son régime fascinant, nous voici au terme, déjà. Lecteur, j'éprouve cet écourtement comme une dommageable perte de sens. Le travail de l'illustrateur (Edmond Baudoin) n'est pas en cause : il n'est pas à sa place dans un espace restreint et une allure qui n'est plus ni la sienne, ni celle de l'auteur. Décalés. Serait-ce un complexe l'Amourier de se vouloir "mince" éditeur face aux grosses et grasses éditions ? Allons ! La Grande Muraille de Chine a-t-elle jamais empêché les fourmis de passer la frontière ? On peut donc déplorer que la seule "Bribes (Vol.1)" et des "intrusions" qui nuisent à l'économie du texte (un souffle particulier) aient été préférées à une plus stricte et complète publication. La transfusion à venir ne pourra que réparer, non restaurer à l'état initial. Je triche, bien entendu. J'ai lu, il y a des années, un des premiers tapuscrits de cet ouvrage (longuement médité) et en avait apprécié la mécanique (pas seulement). Il y aurait eu successivement une compression et une expansion, comme dans la respiration, quand s'établit sur un long itinéraire un rythme conforme au pas ; alors qu'aujourd'hui le lecteur voit se fermer la porte au moment où il parvient sur le seuil. Seul un petit quart nous en est livré, selon le principe que "Vous qui voulez entrer, ici abandonnez tout espoir" peut-être ? Alors je manifeste, avec pour slogan :

"Le texte, tout le texte, rien que le texte."

A lire. A méditer. Et à espérer la suite rapidement.

"Intrusions" par Raphaël Monticelli, Collection "Ex coetera" 86 pages, 85 Fr.
L'Amourier éditions, Rte du Col de St Roch, 06390 Coaraze.

La Strada n°1 janvier 1999

18.

Mais pourquoi écrivez-vous ?

Un vendredi récent je regardais l'émission de Pivot consacrée à six « premiers romans ». Participait une jeune femme (25 ans), manifestement dépassée par le non-événement, qui avec une adorable candeur répondait confuse : « Je ne sais pas ». Un tout jeune homme avouait vingt-quatre ans : acné et lunette de khâgneux attardé, l'intellectuel comme on n'en présente plus qu'au cinéma, mais qui manifestement connaît la technique pour présenter un roman lisible. Un mécanicien qui a lu « La Princesse de Clèves », « Le Rouge et le Noir » et quelques plus récents écrits pour l'épice. Un autre était prof. Et – s'étonnait Pivot – pourquoi avoir attendu 36 ans pour donner un premier roman ? Lui maîtrisait son discours, et son sujet semblait-il. Et puis, ce que n'indiquait pas son nom d'auteur, il y avait une romancière lourdement présentée comme fille de son père, un romancier-critique influant, académicien qui plus est. Une qui, évidemment, emploie l'imparfait du subjonctif. Et que je te remets une couche de cirage : la jeune dame « est manifestement la plus douée des six ». Et merci encore pour les autres invités m'sieu Pivot ! Les deux derniers participants ? J'ai oublié. Ce qui ne signifie aucunement que leurs ouvrages n'ont aucun mérite, mais qu'eux ne sont pas, les malheureux, « médiatiques ».

Je me suis demandé, comme chaque fois que j'aborde au hasard un nouvel auteur : « mais enfin, pourquoi écrit-il, » Car racontant une histoire, on peut être un possible romancier. Mais en est-on pour autant écrivain ?

Pensez à Michel Eyquem de Montaigne. Personne n'attend sa copie ; magistrat, diplomate, Maire de Bordeaux et proche du Roi, il pourrait se dispenser d'écrire : ceux qui savent lire et pourront l'apprécier sont beaucoup moins nombreux qui déjà le connaissent et sont souvent ses obligés. Oui, mais voilà : écrire est façon d'éclairer mot à mot pour soi-même sa pensée, de la délabyrinther – ou de la labyrinther, complexe et cependant lumineuse, comme le fit Marcel Proust. Car que pourrais-je apporter d'autre en écrivant, si je ne m'apprenais rien à moi-même ? Que serait l'écriture si ce n'était un travail de solidification sur le volatile de la pensée et des rêves pour aller un peu plus loin, ou au moins un peu plus ferme ? J'aimerais qu'un écrivain ne soit pas « à la tâche » pondant régulièrement ses volumes, mais à son exploration. « Cette fricassée que je barbouille ici n'est qu'un registre des essais de ma vie » dit Monsieur de Montaigne. (Traduire « essais » par « expériences »). Ecrivains, nous aurions la modeste prétention d'écrire des « essais ». Mais le roman est surtout un jeu mondain et, vous avez raison, il nous faut du « divertissement ». Il est donc possible d'être un écrivain de roman comme... (insérer ici le nom qui vous convient), sans être tel Montaigne ou Stendhal, un écrivain.

La Strada n°2, mars 1999.

Terrible terroir

La littérature de terroir bâtirait de grandes piles de livres, pleine de nostalgie. Un mur de livres et si on n'y prend garde un mur de lamentations. Chacun aurait envie d'aller y glisser son billet, poème, nouvelle ou roman... Mais il faut une écriture pour se dégager du poids passéiste. Que *La Baie des Anges* (Robert Laffont) nous intéresse par la précision historique – faisons confiance à l'historien Max Gallo pour croire que la cellule anarchiste était bien rue Ségurane – que *Avenue des Diables Bleus* ou *Chemin de la Lanterne* (Louis Nucera, éditions Grasset) nous touchent de concordances de souvenirs, que par *La douceur de la vie* (Jules Romain, Flammarion, 1927), l'évocation de la Vieille Ville ou des collines niçoises nous restitue une mémoire, que même Jorge Semprun (*Adieu, vive clarté...* Gallimard 1998) ne soit pas exempt de nostalgie quand il restitue autour du Lycée Henri IV les rues étrangères de son adolescence, quoi de plus normal ? Mais où défaille l'écriture meurt le charme. La complaisance au miroir prend l'ampleur que lui donne le créateur.

On peut dans ce but choisir des voies plus objectives. Et la tâche de l'éditeur local n'est pas seulement de cultiver le cocon, c'est surtout de lui permettre d'éclore et d'aller. Avec trois titres de Michel Steve, *L'Architecture Belle Epoque* (à Nice, à Menton) et *La Riviera de Charles Garnier*, et par Pierre Joannon *La Riviera de Maupassant*, la collection *Guides d'Azur* des éditions Demaistre structure des itinéraires thématiques qui permettent aux visiteurs de découvrir le patrimoine de la région : à ce jour, celui particulièrement riche et un peu méconnu il est vrai, depuis 1870, après le rattachement du Comté à la France, jusqu'aux années 30. On savait la richesse de construction « Belle Epoque » à Nice au moment où se bâtissaient les quartiers jardins de Cimiez, du Mont-Boron et de la Californie. On découvre, grâce à Michel Steve, que Ch. Garnier architecte de l'Opéra de Paris est l'auteur du Casino de Monte-Carlo, de l'Observatoire de Nice, d'une école et d'une église à Bordighera. Qu'à Menton, gagnés par des traditions locales des architectes mentonnais comme Abel Gléna, Adrien Rey, Alfred Marsang ou venus de l'extérieur comme Georges Tersling, Ch. Garnier, Albert Tournaire ou Gustave Rives traduisent par des programmes très divers un fort particularisme. Mise à jour d'autant plus utile que l'architecture est probablement le domaine dans lequel la culture moyenne du français est la plus lacunaire quand elle n'est pas inexistante. Et moi-même... qui ne me suis guère intéressé qu'aux constructions postérieures à la guerre, je ne jetterai pas la première poutre dans l'œil des curieux.

On pourrait souhaiter en « illustration » avoir plus du texte de Maupassant... On peut rêver à des titres qui permettraient de visiter la Côte d'Azur avec les yeux de Jules Romain, de Jean Lorrain, mais aussi de Guillaume Apollinaire, Picasso, de Staël ou Fernand Léger... Patience. Et apprenons avec ces premiers titres à regarder : peut-être alors pourrions-nous mieux voir.

La Strada n°3, avril 1999

20.

Galerie Catherine ISSERT, Saint-Paul

Aucun hasard si se trouvent réunis Galerie Catherine Issert, à Saint-Paul, quatre artistes qui ont eu des liens avec notre région. Tous quatre figurent dans « L'introduction à L'école de Nice » (M.Alocco, Demaistre éditeur 1995) à titre « permanent » pour Dolla, Pagès, dit « passagers » pour Dezeuze et Viallat. Ils ont travaillé depuis 1966 et dans l'ensemble persisté jusqu'à ce jour dans l'orientation qui devait fin 1970 prendre le nom de Supports-Surfaces.

Dezeuze, démentant la définition hâtive d'abandon du châssis de quelques critiques superficiels, à construit le principal de sa démarche sur l'analyse de ce support, souplesse du bois, rapports à l'espace, évitement ou réception (aujourd'hui) de la couleur. Dolla (dont on a pu voir Villa Arson, l'an passé des travaux récents) a proposé d'heureuses occupations de surfaces naturelles (eau avec flotteurs, prairies ou neige avec ronds colorés) et s'est aussi préoccupé des teintures et des présentations en suspension des textiles colorés. Pagès (qui exposait en mars au Collège Port Lympia) bâtit de fortes structures liant des matériaux de constructions, sculptures « urbaines », mise au présent convaincante d'un art trop souvent bloqué par les conventions. Viallat enfin, décline infiniment une forme unique dans des rapports toujours renouvelés au support textile, exprimant les couleurs et les textures, un répertoire basic de la Peinture dont on a pu voir à Vence il y un an les premiers pas (1964/1967) à la fondation Hugues.

On consultera avec profit sur ces artistes et une quinzaine d'autres « Les années Supports-Surfaces » de Marie-Hélène Grinfeder (Ed. Herscher) et les propos de R. Monticelli dans « Groupe 70 et Supports-Surfaces » Art-Transit, Marseille.

La Strada n° 3 avril 1999

Art Jonction

Le Marché

Art Jonction semble enfin avoir pris ancrage. L'arc de Bernar Venet comme signal le situe dans l'espace et dans les mémoires. La manifestation a trouvé sa mesure et une claire et commode distribution des stands.

La critique est toujours acerbe : les se disant initiés se plaignent d'un certain ennui. Nous en serons presque d'accord : ce n'est certainement pas le lieu des plus bouleversantes découvertes. Pas de tremblement de terre. Daniel Spoerri ne vous surprend plus ? Mais êtes-vous sûrs que ce soit un « regard » banal pour la moyenne des niçois, et même pour la majorité des visiteurs ? Que dire dans cet esprit des œuvres de Max Charvolen ? On voit K.Haring, Twombly, Warhol, Nitsch, César, Arman, Sam Francis, Alechinsky, Miro ; mais aussi souvent mûris plein soleil, Ben, Gilli, Mosset, ou encore Moya, Battle, Sierra, R. Walter. Prospector, découvrir, analyser, pour utile que ce soit à la stratégie des galeries, sont des tâches dévolues à d'autres institutions. Ce n'est pas non plus le musée dans lequel n'entrerait que l'objet à tort ou à raison confirmé : L'histoire qui toujours réserve des surprises fera le tri. Soyons cyniques. (Foire : du latin pop. feria, marché). Art jonction, la foire, n'est pas un musée, ni une exposition thématique ou critique, c'est un marché. Comme sur le cours Saleya les marchands (Oui ! des marchands !) y louent un fond de commerce et y distribuent leurs salades ou leurs œuvres d'art. (Il peut même arriver que l'une soit l'autre, n'est-ce pas Anselmo ? ...) Les artistes y sont, comme les paysans, des producteurs ; mais les produits arrivent sur le marché dans des conditions qui le plus souvent leur échappent : présentés, conditionnés, de saison, ou bien hors saison (on dit plutôt « furieusement tendance » et « ringard »).

Art Jonction 1999 était certainement de la meilleure qualité moyenne que nous ayons connue depuis... des années. On y a même vendu m'a-t-on dit quelques primeurs, quelques pièces d'artistes réputés « difficiles ». Mais tout n'est-il pas difficile si on ne fait aucun effort ? Art Jonction est un marché, il vaut ce qu'il vous en coûte : 5,34 euros par visiteur, davantage seulement si achat(s). Ce fut un assez bon marché. De quoi nous plaindrions-nous ?

La Strada n° 5, juin 1999

Jacques Villeglé et Pierre Henry "dans la rue"

La cité de la musique présente une exposition d'affiches lacérées de Jacques Villeglé accompagnées d'un parcours sonore conçu par Pierre Henry, pionnier de la musique concrète, père dit-on de la Techno, qui continue ses créations électro-acoustiques. J. Villeglé dit « Le son vient en perspective (car la musique n'est pas la même non plus, Pierre Henry a dû travailler dans un esprit nouveau, (...)) et de même que moi je prends les "choses" dans la rue, Pierre Henry utilise les bruits urbains et concrets ». Et P. Henry précise : ...«ma collaboration avec le chorégraphe Maurice Béjart, avec les plasticiens Yves Klein, Jean Degottex, Mathieu, Arman, ou avec le poète Boris Vian... Ces expériences m'intéressent parce qu'elles me permettent d'envisager l'œuvre non d'une manière abstraite, détachée de tout contexte, mais précisément parce qu'elles obligent la musique à transcender sa dimension et qu'elles la replacent dans une "perspective de vie" »

En quoi cet événement intéresse-t-il *La Strada* ? D'abord le titre de l'expo : "Dans la rue". D'autre part les collaborations littératures/ arts plastiques/ musiques nous concernent. Et puis il arrive aux azuréens de traverser le Var... (et que Paris est beau, l'été, sans les Parisiens...) Enfin les Niçois ont un rapport suivi avec cet artiste qui figure dans les collections du Mamac, a été montré par la galerie A. de La Salle à Saint-Paul et ces dernières années à Nice par la galerie Chanjour. « Dans la rue » *Cité de la Musique*, du 30 mai au 3 septembre (221 avenue Jean Jaurès, 75019 Paris).

(Inédit. Ecrit pour *La Strada*. En l'absence de n° d'été, n'a pas été publié)

Le texte suivant a été publié en préface au livre *Les artistes de l'an 2000*, (Editions Fuss-Art, décembre 1999). Il ne fait jamais référence au contenu de l'ouvrage que j'ai ignoré jusqu'à la parution.

Délibérément ringards

Fragments d'un cahier d'atelier (Fiction)

Pour certains, l'avenir serait un livre déjà écrit.

Possible. Mais alors les pages en seraient blanches écrites de cette encre sympathique qui enfant nous fit tant rêver. Le révélateur, qui donnerait à l'écriture apparence et évidence, en serait le présent. Tandis que les mots pensent, s'enfoncent dans l'abstraction, l'art plastique est fait du réel de la matière et des couleurs. Une page d'écriture (sympathique) à laquelle le présent (révélateur) donnerait apparence et évidence (et nous saurions la lire, j'espère) serait naissance de la plasticité, papier à grain incrusté à l'encre de Chine noire, sépia ou... toutes les couleurs et toutes les matières...

En un temps où tous matériaux et moyens d'expression sont réputés possibles – notre credo Fluxus fondamental, si je me souviens de mon jeune temps, évidence déjà lointaine.. – « *pourquoi*, disais-je alors, *la peinture serait-elle le seul médium empêché ?* » Qu'il serait né, dites-vous, d'autres médias, d'autres formes pour l'art ? Cinéma, stylobille, vidéo, ordinateurs, crayons-feutres, C.D. internet et puis et puis et puis... Et alors ? Ce ne sont pas les techniques qui font l'art, mais l'art qui utilise des techniques. Il y aura peut-être d'autres types d'expression, mais encore en formes, en matières, en images, en mots. L'actualité est périssable, mais le présent se dresse sur des racines qui creusent la durée. Les œuvres nouvelles du cinéma ont-elles tué le théâtre, interdit sa créativité, les textes de naître, la scène de révéler des mises en espace... Qu'est-ce qui empêcherait demain la couleur de parler dans la matière, la matière de faire couleurs et sens ? Sa simplicité de pigment à côté des complexes et performantes puces ? Cécil B. De Mille avec ses bibliques énormes superproductions dit-il mieux et davantage que Paul Klee d'un modeste rectangle de papier, un peu d'encre et d'aquarelle ? Delacroix sur grand drap avec son célèbre *Radeau naufragé*, beau gros morceau s'il en est, serait-il plus explicite que Cézanne sur son oreiller avec trois pommes ou un profil de colline ? (Parce que dire « Montagne » pour la Sainte-Victoire, si j'ose me moquer de nous-mêmes, c'est un peu *Aix-à-gérer*, non ?)

Demandons-nous d'abord comment en nous éloignant nous lisons le vingtième siècle. Ce jardin à la française, aux allées sablées bien entretenues par les institutions, les galeries, la publicité, le marché, avec ses carrés homogènes (un carré, une étiquette) ses plants alignés (chaque espèce dans son carré), ses jardiniers spécialisés (mes carrés, seulement mes carrés !): les conceptuels lègueront-ils un seul concept capable d'intéresser un philosophe, ou bien n'en persistera-t-il qu'un beau cube blanc, des séries de plaques d'acier, quelques écritures énigmatiques sur toiles ou cartels, bels « objets d'art » sur lesquels glisseront des regards sceptiques ? Commentera-t-on le réalisme des constructions d'Edward Kienholtz, des actions de Gina Pane, du décompte de Roman Opalka, des images de presse de Jean-François Dubreuil, artistes qui ont *travaillé ou peint sur le sujet* ? Ou bien ces deux derniers seront-ils assimilés avec Georges Mathieu, Cy Twombly, Gérard Duchêne, Pierrette Bloch en un courant que la critique malicieuse aura dénommé « Zécrivains » ? Fluxus, Nouveau Réalisme, Support-Surface (ces

fragmentairement composantes principales aujourd'hui hétéroclites d'une hypothétique Ecole de Nice) resteront-ils dans les esprits des unités autonomes ou bien une lecture transversale reliera-t-elle les tampons d'Arman aux éponges palettes haricots de Claude Viallat, aux traces de gestes de Georges Mathieu, aux anthropomorphismes d'Yves Klein, aux promenades sur la toile de Jackson Pollock, ou à Ben articulant sur le monochrome de ses toiles le tracé sismique de ses bègues propositions qui seront alors perçues comme naïves, banales, insignifiantes? Mes « déchirages », mes coutures, mes détissages ou tissages ne seront-ils plus qu'une mise en espace de gestes cycliques ou boustrophédons ? Serons-nous tous amalgamés dans un *esprit du temps* qui nous confondra d'abord en une seule image d'époque ou académisme du siècle, pour ne distinguer ensuite que quelques rares cas comme destins modulant dans un *style* personnel une proposition qui, la distance aidant, se révélerait très commune ?

Style, oui. Ou sa dégénérescence, *la manière*, ou mieux dit aujourd'hui : *Label*. Ce style contre lequel (n'est-ce pas, Michel Parmentier ?) nous nous serions en vain battu, vengeur nous rejoindrait. Finalement seraient identifiées des esthétiques dont nos démarches ne seraient qu'alibis porteurs. Le vingtième siècle serait le plus esthétique des moments de la modernité, et les masses d'écrits produits par nos artistes, nos critiques, nos plus ambitieux philosophes, s'effondreraient comme les propos académiques du Dix-neuvième, laissant aux créateurs du vingt-et-unième siècle ravis un espace libre dans lequel piétiner allègrement leurs aînés (comme nous l'avons fait), avant de reconnaître que celui-ci, et puis pourquoi pas celui-là, après tout, ne seraient pas sans intérêt pour eux, jeunes novateurs intégraux, acteurs enfin de la coupure épistémologique permettant l'invention, à partir d'un matériel radicalement repensé, d'une pratique de la couleur, de la matière, de la forme, avec un médium à poils, à fibres, à bois, les mains, les pieds, et peut-être la tête; libération de la liberté, énième véritable vérité de la réalité d'un homme encore à construire.

Une fois enterrés nos penseurs, les discours de Carzou, de l'Institut-je-crois, qui en son temps nous firent tant rire, seraient au goût du jour : L'information parviendrait donc vers 2030, à mes oreilles ébahies de vieux ramolli du cerveau cacochyme, que Picasso était un fort mauvais peintre après avoir jusqu'en 1905 donné quelques espoirs grâce à de bien jolies belles peintures. Dans cet éclairage des risques extrêmes des possibles de l'imaginaire et de suprêmes catastrophes culturelles envisageables, pourquoi nous brider ? Soyons donc délibérément ringards, jeunes gens, vieux mandarins de l'avenir, pour proposer d'enfin donner à l'humain sa dimension, à la mesure de son pas, de son drap de lit, de sa chaise, comme du déploiement de son cerveau jusqu'aux étendues sidérales...

Tirons conclusions. Soyons rationnels. (Ici je devrais sans doute comme dans les bandes dessinées faire figurer une série de ? !!! ? !). Une seule certitude : c'est du regard du vingt-et-unième siècle que naîtra (re-naîtra) l'art du vingtième, comme à celui que le dix-neuvième aurait voulu nous léguer (Carolus-Durand, Léon Gros, Henri Gervex, William-Adolphe Bouguereau, Théodore Chassériau, etc...) nous avons substitué Delacroix, Ingres, Géricault, Manet, Cézanne, Van Gogh..., , , (Ici, je laisse des blancs. Non par inadvertance, mais pour être interactif, comme *ils* disent, que vous ajoutiez les noms de votre choix, – pour le cas où une lecture pourrait ne pas l'être, interactive). Un peu comme si cette fin de siècle énonçait un panorama Dali, Giorgio de Chirico, B. de Klossowski (dit Balthus), Carzou, Picabia, Bacon, Buffet, , , , et quelques autres, et que nous disions... mais que dirions-nous? Que le vingtième siècle aura certainement été inventeur et fondateur pour un art d'images virtuelles animées (ciné-vidéo-net) comme le fut le dix-neuvième siècle pour la photographie. Mais en ce qui concerne les arts plastiques ?

Aurons-nous le siècle prochain un regard « international », ou éliminerons-nous ceux qui préférant le superficiel généralisé au particularisme révélateur du fondamental se seront trompés

de culture, gardant quelquefois un temps outre-Atlantique un prestige qui nous paraîtra incongru, à nous qui admirerons peut-être encore Pablo Picasso et Robert Rauschenberg, boudant déjà les effets de mode d'un Warhol ou d'un J-M Basquiat (Mais suis-je optimiste ? Borgne ? Aveugle totalement ? – qui aujourd'hui pourrait le dire ?)

Sûrement, si mon travail est enseveli dans les plis du temps, rien ne correspondra au regard que j'ai aujourd'hui sur le monde et ses modes. *Prévoir qu'il y aura de l'imprévisible serait notre seule sagesse*. Déplacement des critères. L'Histoire fera le tri, me répète un écrivain ami : oui, mais qui fera l'Histoire ? Des historiens-esthéticiens ou les publicitaires-banquiers ? Ou les uns contre les autres, tantôt plus l'un, tantôt davantage l'autre ? Là est le vrai problème.

Qui peut dire dans quelle société quel système de pensée émettra ses critères ? Exemples fragmentaires : On peut imaginer George Brecht, Robert Filliou, Wolf Vostell, Ben, Mario Merz et Marinette Cueco classés ensemble dans une catégorie secondaire d'artistes « Art brut intellectuel » et leurs œuvres massivement léguées au Musée de Lausanne. A l'opposé, seraient réunies au Centre Pompidou, sous une même étiquette de « Mondainistes » signifiant glorieusement le monde immédiat, des œuvres pour nous fort dissemblables comme celles de Foujita, Fernand Léger, Bernard Buffet, Christian Boltanski et Daniel Buren, ce courant étant crédité en 2050 d'une forte considération par ceux qui y reconnaîtraient forcément leur image. Un peu en arrière de ce groupe, Sonia Delaunay, Louise Bourgeois, Annette Messager, Michèle Brondello, s'y verraient dans le même lieu accorder un statut particulier de « Mondainistes-auto-exploratrices-de-l'inconscient-socio-féministe ».

On parlerait, un peu en marge, apprécié d'une petite minorité intellectuelle probablement un tantinet ringarde, d'un courant « coloriste » avec entre autres Piet Mondrian, Henri Matisse, Joan Miro, Pierre Alechinsky, Tom Wesselmann, Sam Francis, Max Charvolen, Martin Miguel, et Pierre Soulages (mais oui, bien sûr ! Soulages...) auxquels on joindrait avec réticence Marcel Alocço, malgré sa flamboyante époque des « Idéogrammaires » et sa plus mate longue série du Patchwork ; avec réticence à cause particulièrement de l'austère période dite *des cheveux* – « fin de siècle ! » diraient-ils.

Imaginons que tout est possible, (toutes les interprétations, aussi illogiques et invraisemblables qu'elles puissent aujourd'hui paraître, pouvant s'élaborer à partir de notions qu'à ce jour nous ignorons) et continuons obstinément puisque, aveugles d'être fascinés par l'encre sympathique de l'éblouissante lumière de l'avenir, *quoi qu'il doive advenir nous ne pourrons que faire notre travail*.

Nous aurons été pensant et manufacturant, nous aurons *construit notre part de temps* en ce vingtième siècle...

... Et à chaque siècle suffit ma peine.

Nice, juillet/août 1999

In « Les artistes de l'an 2000 »
Editions Fuss-Art, décembre 1999

Régine Robin et ses identités

Régine Robin, Montréal, Shtetl-Paris vingtième, Pologne-en-Québec. Telle pourrait être l'adresse virtuelle ou symbolique d'un écrivain passé de la rue Botha à Montréal après transit par Fontenay (E.N.S) Aix-en-Provence pour maîtrise et, avec quelques indigènes itinérants, création de la revue niçoise « Identités » ; étape aussi par la Bourgogne pré-révolutionnaire pour doctorat. Spécialité, la bio-fiction : quelque chose qui ressemble à de l'Histoire et à de la rumination poétique, mêlées. Un mesclun. Peut-être ce que jadis j'ai, pour une longue rhapsodie, indûment désigné « roman » dans une collection intitulée « Contes et Poèmes » (Oswald 1969) et que plus récemment, par défaut de terme plus adéquat, j'ai pour mon cas appelé "pastrouil" ? Bio-fiction serait la traduction en international d'un pastrouil d'historiens sérieux, entre intellectuels avertis et sensibles. Mais la raison n'y reconnaîtrait sans doute guère ses enfants déguisés. Le jeu est aussi d'être et de ne pas être l'un ou l'autre dans cette foule de personnages qui parlent ou sont parlés. "Kaluszyners" (habitants de Kaluszyń) ou Lénine (avec cheval blanc), Régine Ajzersztejn, Pamela Wilkinson ou Emilia Morgan, ou Nancy Nibor, ou encore Martha Himmelfarb, Régine Robin ou sa fille, narratrices ou narrateurs... Un labyrinthe des mémoires (on dit "recherche d'identité") qui s'apparente à l'essayage de prêts à porter dans un grand magasin avec l'espoir de tomber sur son personnel fait-sur-mesure égaré. Autant dire que l'on se vit comme essayant être, le réussir n'étant pas d'arriver (où ?), mais d'être, itinérant, forcément itinérant. Harassant.

Passons sur les ouvrages dits plus solides du professeur, une dizaine d'essais ou travaux universitaires dont quelques uns ont compté, (tel « Histoire et linguistique », Armand Colin, 1973), mais somme toute moins sérieux, pour nous aujourd'hui, que les à-côtés de l'écrivain. Tout le programme est dans un premier livre inclassable, essai-récit-fiction paru en 1979 (Rééd. Berg International, 1995) : « *Le cheval blanc de Lénine ou l'histoire autre* » " *Si j'avais eu besoin de m'inventer des ancêtres, de jouer avec l'Histoire qui façonne les destins, si je ne pouvais accepter ma famille que distancée dans l'épopée tragi-comique ou alors dans le carnavalesque ? Allez savoir ce qui est vrai, allez démêler la part de mes fantasmes, allez y voir de près.* " Oui, mais plus loin : " *...si conforme à la mémoire familiale tout cela était néanmoins totalement faux...* " . « *L'immense fatigue des pierres* » (XYZ éditeur, 1996) serait donc encore une étape dans une entreprise de construction plus que de reconstruction. " *Elle, la petite, c'est à l'école de la République qu'elle était heureuse avec nos ancêtres les Gaulois, la belle forme hexagonale de la France, Le Tour de France de deux enfants, et ses poètes s'appelaient Lamartine et Musset. Et puis et puis...* " L'errance choisie est faite de légèreté, mais de tristesse, de plaisir présent mais de la persistance de loin venue d'un goût amer.

Si le premier de ces livres se présente comme le récit du « déplacement » d'une communauté juive depuis Kaluszyń jusqu'à... partout ailleurs, essai chemin faisant sur ce roman familial bien particulier, le deuxième est constitué formellement d'une série de nouvelles qui gravitent autour d'un même destin ou qui se recoupent partiellement pour dire la solitude de l'individu dans sa paradoxale appartenance à une histoire « avec » : avec tous les autres, ceux de sa culture (de ses cultures ?), ceux de sa famille pour le moins. Finalement, " *Nous nous contenterons de peu. Méditer sur l'arbre généalogique, trouver le moyen de redonner une place à ces cinquante et une ombres qu'elle n'a pas connues.* " Entreprise énorme, si on mesure tout ce qui serait exigé pour y parvenir-- et les conséquences. En quoi sommes nous concernés ? En

ce que les vrais problèmes qui mettent en jeu l'individu sont au-delà du particulier : ceux des origines et **des** identités qui travaillent chaque culture.

La Strada n°9 **novembre 1999**

Poèmes qu'on jette...

Etudiant à Aix-en-Provence, Jean-Pierre Charles n'a pas vingt ans lorsqu'il participe à la fondation de « Identités », revue littéraire niçoise qui s'ouvrira ensuite à d'autres pratiques avec notamment Fluxus, le Happening et l'Ecole de Nice. Dans les 14 numéros, de 1962 à 1966, il donnera des poèmes en grande partie aujourd'hui repris dans "**Poèmes qu'on jette aux vents**" (L'Ormaie, Vence 1999) auxquels sont venus s'ajouter d'autres, publiés dans quelques petites revues vivantes de l'époque, ou inédits. Ce premier recueil de Jean-Pierre Charles offre donc en plus de 150 pages une part significative de son œuvre poétique : l'une des écritures marquantes de cette période d'une grande activité créatrice, à la fois lyrique, réaliste et onirique, et porteuse, dans l'ironie et le baroque quelquefois, de sa propre critique.

Un bon livre, un beau livre aussi : retrouvant plus de trente ans après la connivence d'« Identités », Ernest Pignon-Ernest intervient avec des dessins à la plume, précis, dépouillés et énergiques.

Si l'ensemble des textes possède un ton personnel, il s'inscrit en partie dans une esthétique que Serge Brindeau, dans son ouvrage « La poésie contemporaine de langue française depuis 1945 » (Editions Saint-Germain-des-Près, Paris 1973), qualifie de "Poésie Pop", en rassemblant sous ce titre pour illustrer le chapitre les poètes des revues *Chorus* et *Identités*. Le terme, guère défini, indique un climat, celui qui est le plus voisin en France des poètes américains "Beatniks" leurs contemporains, avec lesquels ils partagent l'essentiel des sources culturelles. Une poésie dans laquelle se traduit le rythme désarticulé de la vie contemporaine, où flashent le quotidien et la révolte que nous retrouvons aujourd'hui dans les textes jetés, brusques et violents, « raps » disent les Anglo-saxons, sans qu'il soit question ici de pièces fausses, ni d'un *it is not worth a rap!* mais avec, pour les meilleurs, un souci d'écriture qui n'exclue pas des temps de tendresse ou de nostalgie, et l'imprégnation d'un courant qui vient d'Apollinaire, Blaise Cendrars et Henri Michaux, de Maïakovski ou Ezra Pound : comme ici, des "**Poèmes qu'on jette aux vents**", non sans espérer que retombés ils seront ramassés et lus, ô lecteurs, mes semblables, ou mes sœurs...

Lisez ce livre en pensant qu'aujourd'hui encore, sous quelle forme et où qu'elle soit, portée et porteuse de zéphyrs ou de tempêtes, la poésie reste un moment de concentration et de fulgurance, car la poésie est à l'écriture ce que la foudre est à l'électricité.

Poème qu'un orage a livré à La Strada

On cheval

on cheval renâcle
crache de l'eau
un cheval n'importe
lequel cheval
casse des cris casse les cailloux l'eau

tout ça parce qu'on cheval s'est trouvé là
au moment de la
grande inondation vous savez

il avait
cheval ô
de tellement beau yeux tandis qu'

il cheval renâcle il cheval s'est trouvé là
au moment de la
belle inondation tu sauras

on aura
cheval û
de tellement grands yeux tandis qu'

un cheval renâcle un cheval sue
crache de l'eau on cheval n'importe
lequel cheval
cricasse d'eau

jean-pierre charles

La Strada *n°10 décembre 1999*

27.

Bruno Peinado

Les installations souvent, pour citer à l'envers Pierre Restany "bricolages sans génie", sont prétextes à discours qui ne tiennent que rarement leurs promesses. Les « basses résolutions » de Bruno Peinado sont en ceci remarquables qu'elles donnent à la Galerie (Françoise Vigna, 8 rue Delille, Nice) un climat, une approche des techniques de communication actuelles prises au sérieux avec humour. On attend le prochain message.

La Strada n°10 *décembre 1999*

2000

28.

Pêchez Anchise, lecteurs !

Dire que le livre est une marchandise n'est pas un scoop. Pour l'éditeur le meilleur écrivain est celui qui se vend le mieux. Les fast-foods ont plus de clients que Bocuse. Sont-ils donc meilleurs en cuisine ?

Jadis, l'élitisme culturel et son marché étroit maintenaient un semblant formel d'exigence de qualité, avec son revers : un conformisme assez accablant. Aujourd'hui le conformisme serait plutôt de s'annoncer subversif. « Dérangeant » disent-ils. Plusieurs centaines chaque année à nous déranger avec leurs livres primés... ou presque. Le marcottage (lire marketing) a ses exigences : jeune, yeux clairs, blonde longue toison, c'est mieux... pour la photo et la télé. Hélas, le sincère petit talent d'origine se noie dans la marchandisation (prononcer marchandising ?). Un livre par an. On n'écrit plus, on fait. Ceux qui parlent français comprendront. On « fait », et à la mode du jour, léger s'il vous plaît, de la cuisse aussi si possible, pour abattre ces tabous que, pour ne parler que de la partie visible de l'iceberg, depuis le noble Pétrone ou le médicinal Rabelais jusqu'au sadique Marquis, chacun avait bien respectés... croient-ils. Quant à la pensée, elle doit être obscure, "magique", et surtout "inexprimable"... comme si le travail de l'écrivain n'était pas aussi et avant tout d'exprimer ce qui pour dire aux autres "les mots leur manquent". Enfin, argument absolu : comme les romans américains, savoir raconter une histoire. Un peu infantile, non « raconte-moi une histoire » ? Et pourquoi pas « dessine-moi un mouton » ? Il est vrai que comme histoires, "La Recherche..." de Proust, "Le Voyage..." de Céline ou "La Peste" de Camus, ne sont pas de bons produits télé-cinématographiques.

Les Prix qui chaque automne tombent comme feuilles mortes sont manifestation de l'état des lieux. Le hasard a voulu que j'aie lu depuis peu "Anchise" (Fiction & Cie, Le Seuil) de Maryline Desbioles lorsque le Fémina lui échet. Comme quoi, mes bonnes dames, nul n'est à l'abri d'une erreur. Ce livre ressemble à un Prix littéraire comme moi à Di Caprio, mesdemoiselles. Ces Dames, mauvaises pêcheuses, avaient raté, "La Seiche", (que quelques éminents critiques ont écrit "La sèche" !). Bonnes pécheresses, repenties, elles se sont rattrapées sur "Anchise", lequel pauvre vieux, franchement dégoûté, a choisi de s'autodafer. Se cramer dans son aut., pardon, sa voiture, sur la colline au risque en cet août de nous foutre le feu aux pinèdes.

Le bouquin ? Amateurs de Prix, s'abstenir. Seriez déçus. Pas d'histoire, ou si peu ! Mais que les lecteurs visitent. Anchise, pour ceux qui auraient lu Homère, n'est pas en ce livre époux d'Aphrodite et ancêtre d'une abondante descendance romaine. Anchise, dont la mort de la femme emportant l'enfant promis a arrêté la vie, est une ombre promenée dans un texte court. Rien qu'un petit roman, si roman il y a. L'histoire, plutôt que d'un homme, d'un lieu, du temps qui passe, d'une couleur de l'air, d'une saveur des mots, si vous voyez. A lire pour vérifier que vous savez encore (ou enfin) regarder.

29.

Louis Chacallis

Comme c'est l'usage Galerie Sapone, un catalogue mémorise l'exposition : panorama d'une dizaine d'années de travail, poursuite très personnelle du dialogue de la peinture avec l'espace qui caractérisait en son temps le « Groupe 70 » dont il fut l'un des acteurs. Gilbert Lascault exprime fort bien la complexité de la démarche : « *Louis Chacallis nous incite à penser le quatre, le proche et le lointain, le caché et le révélé, la mort et la vie, le plein et le vide, le stable et le mouvement, l'actuel et la permanence, les menaces et l'espoir, l'attente et l'action. Il peint ; il sculpte ; il médite ; il rêve ; il ébauche des récits et des petits mythes. Il invente une perspective plurielle, un espace complexe, des écrans étranges, des regards nomades et vigilants, des centres et des dispersions.* » Exposition qui donne quelques réponses et pose beaucoup de questions, à voir, à Nice, Galerie Sapone, 25 bld Victor Hugo, jusqu'au 29 janvier.

La Strada n°11, Janvier 2000

Viva Restaniii !

Mimmo Rotella au MAMAC.

Si, du Nouveau Réalisme, devait ne persister qu'un seul nom, ce serait très probablement celui de Pierre Restany, inventeur du concept.

Ce qui lie les œuvres fort diversifiées des artistes du groupe et des quelques uns qui autour travaillèrent dans cette zone, est plus de l'ordre du comportement ou de la sociologie, que de l'esthétique. Sauf à être très hypocrite, on ne peut voir de point commun dans l'esthétique entre un sobre monochrome de Klein et une ironique machine de Tinguely, ou la déclamante publicitaire Marilyn d'une affiche (à peine) lacérée de Mimmo Rotella. Avoir inventé un concept pertinent capable de joindre dans une même dynamique l'œuvre picturale de Klein, la vision objectivée anthropologique d'Arman, les sculptures mobiles absurdes de Tinguely, la vision Pop' de Rauschenberg, etc... et puis les variations « affichistes », fait sans doute du critique Pierre Restany, en son domaine, l'un des plus remarquables créateurs de ce demi-siècle finissant.

Rotella, dont le Mamac présente une rétrospective, est certainement, des « affichistes » Nouveaux-Réalistes, le plus erratique. On ne retrouve pas dans le travail de Rotella la rigueur de François Dufrêne, la ligne épurée de Villeglé ; il est comme celui de Raymond Hains, plutôt protéiforme. D'abord très influencé par les surréalistes, il aboutit à des œuvres d'une grande simplicité, dont les arrachages montrés en verso sont un sommet d'une grande force plastique. Sa participation parmi les dignes continuateurs de Raoul Hausmann dans la poésie phonétique, n'est pas négligeable. Il y a certainement de la complaisance à la mode dans une pratique du Mec'art quelque peu terne, voire de la facilité dans la période des années soixante où l'anecdote publicitaire prend le meilleur sur l'intervention plastique de l'artiste, mais l'ensemble de l'œuvre reste d'une grande présence. L'exercice de la rétrospective, si épurée soit-elle, reste d'une périlleuse mise en évidence. Les grands murs d'un musée sont sans pitié. L'œuvre de Mimmo Rotella, sans être centrale ou bouleversante dans le paysage de son époque, y est respectable. Et ils ne seront pas si nombreux ceux qui...

Post-scriptum: aucun rapport avec ci-dessus, mais à connaître : visitez l'exposition Louis Chacallis, Galerie Sapone, 25 boulevard Victor Hugo, Nice (jusqu'au 29 janvier)

La Strada n°11, janvier 2000

Nu(e) et Nioques, revues...

NU(e), comme son nom l'indique publie des textes sans habillages. A vous d'apprécier, et tant pis si, comme moi parfaitement inculte, vous ignorez tout des auteurs contemporains. Le n°10, dernier paru, avance d'entrée quelques jeunes aux talents prometteurs : Michel Butor à la prose poétique, Raphaël Monticelli dans les passionnants tâtonnements d'un texte en gestation, Françoise Maunoury aux écorces érotiques, etc.. Suivent d'autres écrits qu'à leurs styles on devine plus chenus. Avec une adaptation de Pouchkine (1819), pour laquelle on s'interroge de la pertinence ici : première en français ou nouvelle version révolutionnaire ? Plus encore que sur les numéros accumulatoires, flotte sur les 8 et 9 consacrés principalement à des monographies (Deguy, Kober) comme une odeur d'amphithéâtre à la fac. en fin d'après midi, parfum de camphre ou de naphthaline en plus...

NIOQUES, (la mal nommée diront les Niçois qui pense à un mou de la tête. Ici du grec : connaissances) est une revue marseillaise en exil éditorial à Paris. Elle se définit comme « laboratoire d'écritures immatures » : s'il arrive (ça arrive...) que l'un des auteurs se casse la gueule, c'est en montant l'escalier, en cascadeur, en général avec brio. Avec astuce et rigueur, *Nioques* fait dans le mélange des genres, donnant de la revue une définition qui pour n'être pas exactement celle de l'origine permet que se confrontent des essais du temps présent où la recherche, pour être fondamentale, n'en est pas moins appliquée. *Nioques* nous fait l'aumône en fin d'ouvrages de quelques « notes » qui mettent ses publications en relation avec le contexte. Et comme la qualité matérielle de l'édition des cent cinquante pages ou plus est remarquable, nous regrettons d'autant plus d'avoir manqué les parutions antérieures.

NIOQUES: Editions Al Dante, 27 rue de Paris, 93230 Romainville. 120 f, abonnement 180 f (2 numéros/an)

NU(e): Association NU, 29 Avenue Primerose, 06000 Nice. 100 f, abonnement 270 f les 3 numéros.

La Strada n°11, janvier 2000

Une vie de château...

Arman-César, un air de famille.

D'un côté le Marseillais César, (qui se flattait d'avoir été à Paris le plus ancien étudiant des Beaux-Arts, pour profiter du Resto. U' : misère ! lui qui plus tard se piquerait de faire bonne cuisine méridionale...) toujours habité, en miroir, par l'ombre de Germaine Richier, de Picasso, de son ami Arman, et bon élève, à sa façon, avec quelques pointes de folie (Compressions, expansions : et l'ombre de Restany peut-être ?) le plus étonnant ou le meilleur de son œuvre selon les points de vue. Toujours avec le souci de perfection formelle – jusqu'à émailler après-coup, les dernières années, ses compressions– travaillé par son fantasme originel : le désir qui avait déclenché sa vocation d'être « un sculpteur pour statues de cimetière ».

De l'autre Arman, l'alter ego d'Yves Klein en leurs débuts niçois (Klein dont *il a été* beaucoup question dans le dernier numéro de la Strada, à l'occasion de l'exposition au M.A.M.A.C.) Soucieux dans le plus grand fouillis accumuloire de la plasticité de ses productions, prolifique dans la beauté des ruines, romantique au fond : traces d'objets, poubelles, multiplications du même (Ah ! les beaux tubes de couleurs écrasés...) débris d'instruments de musique explosés de colère ou brûlés (de beaux restes !) toujours, malgré une logique abondance de production et les alibis « socio-anthropologiques », attentif à l'ombre, à la couleur, à la forme, avec dans ce flot à chaque période au moins les quelques bonnes pièces qui témoignent d'une curiosité renouvelée et réussie.

Le thème comparatif « un air de famille » prétexte de l'exposition est ici (Galerie, pas Musée) trop désordonné et schématique sans doute pour permettre une analyse des proximités et des oppositions radicales. On comprendra que trancher des problèmes esthétiques n'est pas l'objectif premier d'un marchand. Ni de son objective compétence. Mais si selon le mot d'Henri Bergson "il n'y a d'œuvre que faite", les deux artistes ont, au-delà des complaisances de circonstancielle productions parfois trop prolifiques, fait œuvre – et parmi les solides de la deuxième moitié du siècle. (C'était Galerie Beaubourg, Château Notre-Dame des Fleurs, 06140 Vence)

(Proposé pour *La Strada* n°12, n'a pas été publié)

Yves Klein. Une pensée dix-neuvième.

Pourquoi Yves Klein a-t-il exercé une telle fascination sur toute une génération et finalement, semble-t-il, si peu influencé les arts plastiques, si ce n'est comme l'un des plus percutants transmetteurs vulgarisateurs (et en partie transformateur il est vrai) des créations du groupe japonais Gutai, des gestuels, et de l'Action painting ?

En effet, on voit en ces mêmes années au Japon Shiraga se servir de ses pieds nus pour appliquer la peinture, ou prendre place dans le vide, au bout d'une corde, et jeter sur la toile au sol de la peinture. Yoshida Toshio peint avec le feu. Murakami propose des écrans de papier explosés par la traversée du corps. Motogana expose des liquides colorés dans des sacs en plastique. Artistes qui à l'initiative de Jiro Yoshihara, avec quelques autres, vont créer en 1954 le groupe Gutai, lequel posera dans ses manifestations l'essentiel des fondements de ce qui s'exprimera dans le happening, le land art, l'art conceptuel...

Rassembler dans l'éponge, maîtriser le feu, dominer la couleur, la « gravitation » : contrairement à ce qu'affirme le discours de Klein, le spirituel est nié aux dépens de l'énergie, de l'affirmation d'une supériorité, de la volonté de gagner.

Examinons la réalité de l'œuvre : vagues de surface, tranches peintes, on est sûrement dans les jeux de lumières et d'ombres d'un objet. Devant ce qu'il dit être un monochrome, seul le croyant voit une couleur unie : « *Un climat au-delà du pensable* » écrit-il aux *Nouvelles Littéraires* (août 1954). Notons que la couleur bleue, ce bleu-là, ce même bleu unique dont il prétend contradictoirement tantôt que c'est le ciel, tantôt la mer, ce qui à comparer fait douter de sa vision des couleurs, est déposée sous brevet en 1960 (I.K.B.). Vous voyez Véronèse, et quelques autres, aller déposer leurs couleurs ? Non. Ce ne peut être que l'acte d'un patron d'industrie attaché au résultat de l'entreprise... Rien de Zen là dedans. Ni dans le fait qu'il se mit à « éprouver de la haine pour les oiseaux qui volaient deci-delà dans mon beau ciel bleu sans nuages (...) Il faut détruire tous les oiseaux jusqu'au dernier » écrit-il en 1961. L'avenir Klein n'est pas écologiste !

Anthropométrie – c'est un terme policier ! Relevons simplement la contradiction qu'il y a de peindre au rouleau les monochromes pour ne pas laisser sa trace (coupable mais pas responsable !) et demander à l'« Autre », la femme, et seulement la femme, d'être d'abord et surtout trace... Les faits : La femme est prostituée aux regards des mâles costume-cravate – comme dans « Le déjeuner sur l'herbe » et ses très dix-neuvième variantes. Que l'artiste dictateur exerce sur le pinceau son absolu pouvoir, c'est légitime quand ce n'est que prolonger sa main. Mais « sous les ordres d'Yves Klein », collées au mur, au sol, rampant nues comme vers, ou me dit-on tirées par les pieds (ce qui serait moins méprisant ?), les femmes sont d'abord et surtout le spectacle de corps dans l'espace pour le voyeurisme collectif avant d'être le résultat d'un impact coloré sur la toile porteur des fantasmes que suscite le procédé de fabrication. Elles passent du statut de femmes modèles à celui de femme-objets. Car, s'il n'était question que du principe du rapport plastique du corps à la surface (comme chez Pollock), que ne s'est-il magnifiquement objectivé lui-même en peintre-pinceau ?... (*...Je vêtirais plutôt mon smoking et j'enfilerais des gants blancs. Il ne me viendrait même pas à l'idée de me salir les mains avec de la peinture* » Y.K. 1961)

Y. Klein serait-il la réplique « business » de Gutai, celui qui a compris qu'on ne travaille pas pour ce qu'est la chose produite, mais pour l'image médiatique qu'on pourra en donner ? (voir ce qu'en dit Michel Sajn). Le bleu est « *une parure superflue de la réalité cosmique, qui est infinie : cette énergie immatérielle se suffit à elle-même. Il s'agit d'en prendre et d'en assumer la conscience* » (Y.K.) « *Ce sera la fameuse exposition du Vide en 1958. 2000 personnes viennent vernir*

les murs nus de la galerie Iris Clert » écrit P. Restany. Par quel mystère, si le chiffre est exact, 2000 personnes sont-elles venues un soir en cette (à l'époque) fort modeste galerie... « Le vide » de la galerie que Y. Klein dit exposer n'intéresse personne. Ce qui est vu et fait scandale, c'est l'invitation, ce sont les Gardes Républicains, le faste de la réception à rien, pas même pour le vide puisque... la galerie fait le plein ! Processus mondain qui tournait à vide, avide d'être filmé surtout, machine dérisoirement célibataire, Monsieur Duchamp. (Ressort médiatique : Christo ne remue pas les foules quand il emballe en petits paquets manipulables des objets usuels ; qu'un quart de siècle plus tard il emballe le Pont-neuf (1985), et les télévisants se précipitent ! Nous sommes au temps de la critique-publicitaire) Business ? On répondra que les idées seront vendues contre de l'or jeté au cours de l'eau... Oui, mais sous l'œil du photographe, de la caméra encore ! Au prix de la pub, c'est pas cher payé. Donne-moi de l'or, je te donne un chèque (valeur d'un papier qui ne vaut que d'être signé de mon nom !) Il ira même jusqu'à proposer des monochromes semblables à des prix différents, selon « l'intensité » ressentie par les collectionneurs. Le plus cher est le meilleur. La valeur vénale, le fric, comme critère esthétique. Chapeau !

Propos d'artiste ou de banquier ? N'oublions pas que nous sommes dans les « trente glorieuses »... Travesti dans le plus simple appareil, nudité, tel un Bouguereau ou un Girodet de Roucy-Trioson répliquant « les classiques », il coïncide avec les poncifs les plus fondamentaux de son époque sous couvert de valeurs « éternelles ». Haro sur qui disait, dirait, dira : « Le roi est nu ».

Oh! je sais, je n'ai rien compris. Le rapport au bleu, à la femme, au vide, c'est de l'amour cosmogonique et transcendantal. Et Pierre Restany d'évoquer « *le sens de la prédestination à la maîtrise du monde, la volonté d'appropriation universelle* » et d'ajouter, et là je suis bien d'accord avec P.R. « *Sa culture religieuse, philosophique ou alchimiste demeurerait superficielle* ». La mienne aussi, je n'en discuterai donc pas, si ce n'est pour remarquer que l'emploi de ce type d'argument (Je suis la révélation et la lumière, vous êtes la nuit et la négation de l'évidence) enlève toutes possibilités de dialogue critique fécond : on est dans le domaine de l'affirmation sectaire, absolue, définitive.

Quelle influence aura-t-il finalement exercée : fondamentalement moins que Pollock (Dripping, 1947) –au bout du compte, ce dernier, moins phraseur et certainement plus metteur en œuvres. Pour Y.K. pas de rapport spatial au corps du peintre dans le déplacement et l'occupation de l'espace. On a à faire à un corps objectivé, un corps-pinceau, qui ne traduit pas son déplacement, mais la volonté de qui le *manipule*. C'est dire que si le travail de Yves Klein n'est pas non-advenu, il n'est pas à prendre aux mots, à la lettre, mais à l'acte. Sa logique (si j'ose employer ce mot) est celle d'une lignée qui, des romantiques légers aux plus superficiels surréalistes, entend « poétique » non comme action intellectuelle, jusqu'au rêve inclus, certes, mais plutôt comme rêvasseries et pâmoisons... la référence schématique au très « mode » dans les années cinquante Gaston Bachelard ne certifie pas la rigueur de l'analyse. Nous sommes déjà dans la vague, qui va s'intensifier, où être reconnu comme écrivain ou philosophe donne compétence aux discours sur tous sujets, et donc sur l'art ! Ici commence le discours sur lui-même de l'écrivain qui s'exprime avec d'autant plus de force et de conviction, et de talent et caractère parfois, que l'œuvre alibi est ductile et n'offre à la limite aucune résistance quel que soit le propos. En quoi le Vide est idéal, qui ne réfute aucune interprétation. On peut tout y déposer, dans le Vide, c'est une décharge, une décharge à fantasme. Y.K parle de Vide-plein. Pourquoi pas ? Mais à partir de cette contraction contradictoire absolue toute dissertation devient valide : c'est le sage-fou, le sado-maso, et le très utile aveugle-voyant de la mythologie...

On pourra tirer argument de la multiplicité des tentatives. Il indique et passe à autre chose. Parfait. « Il n'est d'œuvre que faite » disait le malin Henri Bergson. Celle de Klein se flatte souvent d'être l'ébauche de quelque chose non venu. Pourtant même le virtuel doit être pensé et mis en œuvre, assez « matériel » pour craindre le « bogue ».

Ce qui est en jeu n'est pas la présence des fondements objectifs d'un travail plastique qui a comme le platine (métal précieux encore !) dans la catalyse favorisé d'autres ruptures et réflexions, mais une ré-évaluation, une remise en perspective ; dans son contexte, avec un peu de recul déjà. Avant de tomber dans les bonbons anglais couleur de violette des anthropométries-cosmogonies agrémentées de feuillages qui terminent le parcours, restent d'une dizaine d'années de travail quelques propositions dont la plasticité impose la présence et questionne : toiles qui posent les problèmes qui toujours travaillent fondamentalement la peinture (Cf. R. Monticelli), ceux indissociables (pratique, physique, ou mental) du rapport aux limites, à l'espace, et aux modèles comme hors-texte ou prétextes. Il me reste encore assez de lucidité dans ma passion pour concéder que pour cela Y.K. sera l'un des quatre ou cinq cents artistes que l'histoire de l'art retiendra pour raconter le XX^e siècle, pour aussi avoir su remettre à la mode avec son rectangle bleu sur fond (de mur) blanc les problématiques des années vingt du Suprématisme et de Malevitch alors un peu oubliées par la pensée institutionnelle.

La Strada n°13, mars-avril 2000*

(Version première d'un texte qui comportait à l'impression quelques erreurs de composition et quelques lignes sautées.

34.

Interventions au cours de la table ronde du colloque : ***Spiritualité et matérialité dans l'œuvre de Yves Klein***

(Mamac, 19 mai 2000)

1. Il se trouve que je suis Niçois et je suis très étonné, en entendant parler de sainte Rita, que soit évoquée l'Italie alors que les niçois savent que sainte Rita fait partie d'un culte très particulier à Nice. C'est une présence très forte, alors, que personne n'en ait parlé m'a étonné : est-ce que le rapport de Klein à Nice était si éloigné que cela n'ait pas joué ou bien est-ce que c'est un hasard si les deux se sont trouvés liés ?

2. Puisque, relevant la convergence de nos propos, Jean-Marc Levy-Leblond signalait au début de son intervention l'article que j'ai publié dans le numéro d'avril de **La Strada**, je voudrais apporter quelques précisions sur ce texte. Comme l'indique son titre, « Une pensée dix-neuvième », il s'agit principalement d'une exploration des propos tenus par Yves Klein, et qui n'aborde que de façon accessoire l'œuvre sur le plan esthétique... autant qu'on puisse séparer l'esthétique de l'éthique.

On ne peut tenir les paroles et écrits d'un artistes pour un équivalent de sa production. Si les propos d'un artistes sont toujours significatifs par rapport à sa démarche, ou au moins symptomatiques, ce qui est produit n'est pas forcément ajusté au désir exprimé. Ni critique, ni philosophe, de ma place de praticien j'ai l'impression qu'il y a une sacralisation de la parole de Klein qui donne trop souvent à son dire force de vérité absolue – c'est le « Aristote a dit » de la scolastique... L'argument d'autorité. Il faudrait enfin voir l'œuvre telle qu'elle est mise au monde en sa matière, non telle que Yves Klein aurait souhaité qu'elle apparaisse. Il me semble que, comme l'ont fait Jean-Marc Levy-Leblond pour l'alibi scientifique et Jean-Michel Ribettes en s'intéressant à l'influence jungienne sur Klein, l'écart ou le lien entre l'œuvre et le discours qui la soutient serait à davantage explorer, surtout dans le cas d'un artiste dont la peinture ne tient, si elle tient comme peinture, que d'être à la limite de la spécificité picturale et du conceptuel.

Quand son discours nous donne le Feu comme un des éléments symboliques porteurs de l'œuvre, je m'étonne qu'un homme qui exerce dans la seconde moitié d'un vingtième siècle qui a connu Hiroshima ne trouve à proposer pour cette représentation symbolique qu'une grosse gazinière ou ses effets. Gazinière incapable de fonctionner les jours de gros orages! ... Bonne revanche de l'écologie sur celui qui voulait « tuer tous les oiseaux »... Les peintures de feu sur les traces de corps ne sont après tout, par leur réalisme, que de pâles copies des trop fortes images de la réalité d'août 1945.

J'ai beaucoup entendu parler aujourd'hui du culte de Yves Klein pour Sainte Rita, en référence à l'Italie. Hors, Rita est à Nice l'objet d'un culte particulier. Il existe dans le Vieux-Nice deux chapelles très fréquentées qui lui sont consacrées. Que l'intérêt de Klein vienne d'ici ou de là-bas importe peu quant à son sens. Sauf que, s'il s'agit de la répercussion d'un fait de croyance populaire niçois, on peut y lire un ancrage plus général d'Yves Klein dans des particularités de la mentalité locale qui ont pu participer, en positif comme en négatif, à sa formation.

Spiritualité et matérialité dans l'œuvre de Yves Klein Gli Orii (2003)
Mamac et Centro per l'Arte contemporanea Luigi Pecci, Musée Pecci, Prato

Galleries...

La galerie *Chave* qui jadis accueillait M.Ernst, J.Dubuffet, G. Ribemont-Dessaigne, fait dans la fidélité à sa ligne d'individualités insolites, à ses artistes aussi, Degaine, Silbermann, Verbenà, Michel Roux, Kalinowski, Slavko Kopac, Louis Pons et autres, qui périodiquement retrouvent ses vieux murs. Jusqu'au 3 mars, Georges Lauro, puis « Rengaine du on dit que dit on » texte d'André Verdet, 8 lithographies originales de Gérard Eppelé. (13 rue Isnard, 06140 Vence).

*

Après les étranges photos sans repère spatial et sans échelle de Jean-Robert Cuttaïa, La Galerie *Françoise Vigna* exposait Sandrine Raquin dont les tableaux rêvent sur l'ironique quantification statistique des réalités affectives, et Marie-Claire Mitout, qui peint régulièrement à la gouache sur 25x18cm le meilleur moment de la veille. La vie en rose... c'est le titre. La vie en rose ? Pas si sûr... Jusqu'au 22 avril, des tirages numériques de A.Maguet, et de Marc Chevalier des tableaux où joue le support (rubans collés sur châssis) sur la structure et l'image, dont on attend avec curiosité les développements, en espérant que la démarche garde sa rigueur constitutive.

*

Ouvertures...

L'association L'Ormaie inaugure son lieu, *Sens Interdit* (art et littérature contemporains) dans le Vieux-Nice, avec Sylvie Osinski, Luc Boniface, et Elisa Forti (jusqu'au 29 février). On y trouve F.Altmann et Nivèse, et ce printemps autour de la signature de « Poèmes qu'on jette aux vents » de Jean-Pierre Charles, seront exposés les dessins d'Ernest Pignon-Ernest qui dialoguent avec les textes, et quelques autres études récentes... (10 rue de la Loge, 06300 Nice)

*

La Galerie *Alain Couturier*, nouvel espace associatif niçois idéalement situé, a pour vocation (comme à Paris la Galerie du Haut-Pavé) de montrer de jeunes artistes, mais, pour faire événement, c'est avec le solide et chenu travail de James Guittet que cet automne elle inaugurerait son activité. Suivait un accrochage de Catherine Ferrari, à laquelle la Galerie avait attribué sont prix à la 16° Biennale de l'U.M.A.M. Succédaient des photos de Shlomoff accompagnées de textes de François Bon, livre en projet aux éditions l'Amourier (9 rue Saint-François-de-Paule, 06300 Nice).

36.

Charles Pannequin

C'est extrêmement facile. Formule: sujet-verbe-complément. Et point. Simple point. Pas de point d'exclamation ou d'interrogation ou deux points. Non. Un point c'est tout. Sur 85 pages bien tassées en petits caractères. Du Georgia corps 12 si je ne m'abuse. Pas de raison de m'abuser. On peut m'abuser mais ce serait étrange jeu de m'abuser. Pas un paragraphe pour respirer. Très rarement, Pannequin se laisse aller au lyrisme sur trois lignes. Lyrisme exceptionnel. Pensées en association. Glissement de sens. Les sens jouent sur les mots. Les mots dans la banalité et les frottements de silex. Silex pour l'étincelle à inventer le feu. Pour savoir qui se parle ou bien jouit de soi dans les mots. Banal. Mais vertige. Banal comme parle l'inconscient peut-être. Enfin le sien. Presque le mien que je reconnais dans nos mots. Démêler le rien et le sien pour faire nôtre. Dire fascinant notre discours. On se prend dedans la machine. Dedans. Illisible bien entendu. A suivre comme une pente. A lire bien entendu. Courage fuyons.

(**Dedans** de Charles Pannequin, 80 francs, Ed. Al Dante/Niok, 27 rue de Paris, 93230 Romainville.)

La Strada n° 14 , avril 2000

37.

Poétons un peu.

Avec « A la santé des renards » de Marie-France Lucas nous sommes dans les quenauderie. N'allez pas croire qu'il s'agit d'un « gros mot », comme nous disions à la communale. Traduisez: façon Queneau. Il y a du Prévert dans l'air. A lire en ouvrant des tiroirs, avec l'esprit d'escalier.

Avec André Blavier, c'est de « La roupie de cent sonnets », et nous sommes dans la même lignée, mais dans le tronc plutôt que dans la branche : Alfred Jarry, Raymond Queneau, Norge. Blavier joue de l'adroite torsion des phrases, et dans le sonnet « Du cousu main » ayant faussé un vers, il ne craint pas de dire en note, je cite exactement : « Ce n'est quand même pas pour deux pieds en trop qu'on irait renoncer au plus beau vers de la langue française ! » A vous de voir... en librairie ou à la Fnac, dans votre jardin ou en gondole à Venise : « Liberté Grande », comme a dit Julien Gracq. (Ed. L'Ormaie, BP 18-06141- Vence)

La Strada n°18 octobre 2000

ARMAN, La traversée des objets

au Château de Villeneuve, Vence

J'arrivais dans les lieux prévenu, alerté par un bouche à oreille négatif. Et confirmé par l'un de nos amis qui comme moi connaît et suit le travail depuis les premières expositions, lequel, bien que venu jusqu'à Vence, dans la Galerie Chave où nous regardions une exposition Max Ernst, me disait renoncer à voir cette « traversée des objets ». Ainsi va la rumeur.

J'allais voir. Les organisateurs ont eu sans aucun doute l'estomac plus grand que les yeux. « La traversée des objets » pouvait se concevoir avec des repères bien choisis moins nombreux. Pourquoi doubler ou tripler de façons moins convaincantes ce qui est déjà vu ? A trop vouloir montrer le regard est brouillé. Là où une œuvre centrale avale le volume, et deux autres occuperaient toute la surface des murs, nous subissons l'interférence d'une dizaine d'objets. Sauf dans la Chapelle des Pénitents Blancs, avec les œuvres des années cinquante à l'accrochage plus classique, la respiration manque. Les productions d'Arman sont dévoreuses d'espace.

Productions, car les pièces échappent aux définitions académiques, dont les techniques vont au cours des temps de la plate peinture (Cachets) à la tranche de polymère où s'inclut la couleur (Tubes de peinture), des objets globalisés en une sculpture (Accumulations) jusqu'à l'environnement (Pianos découpés)... Variations nécessaires tant elles s'inscrivent dans une continuité logique qui justifierait ici, comme dans beaucoup de rétrospective, une progression chronologique, même si les reprises tardives de certaines démarches ne sont pas sans intérêt. La division adoptée par Tita Reut, conceptrice de l'exposition, ouvre un point de vu original sur l'œuvre, en est une clé de lecture efficace par le texte, mais n'est guère didactique dans les salles surchargées : le château est un beau lieu d'exposition mais l'accumulation d'accumulations y est indigeste. Des œuvres d'Arman, Zia Mirabdolbaghi écrit justement qu'elles « appartiennent au domaine de la présentation plutôt que de la représentation pure ». La qualité de la mise en scène n'en est que plus importante. On rêve d'un développement en trois châteaux... que ce travail mérite.

Soucieux, Arman, de la plasticité de ses productions même dans le plus grand fouillis accumuloire, prolifique dans la beauté des ruines, romantique au fond : traces d'objets, poubelles, multiplications du même (Ah ! les beaux tubes de couleurs écrasés...) débris d'instruments de musique explosés de colère ou brûlés (de beaux restes !) toujours, malgré une logique d'abondance de productions et les alibis « socio-anthropologiques », attentif à l'ombre, à la couleur, à la forme, avec dans ce flot à chaque période au moins les quelques bonnes pièces qui témoignent d'une curiosité renouvelée et réussie. Pas toujours peintre, pas toujours sculpteur, mais toujours faisant sens, toujours artiste.

« La traversée des objets » n'est sans doute pas ce qu'on appelle habituellement une « belle exposition » mais il est question d'une œuvre, ce qui importe davantage. A voir, donc, en attendant des espaces mieux adaptés à la démesure du projet.

(**Arman**, Château de Villeneuve, 2 Place du Frêne. Du mardi au dimanche de 10h à 18h. Jusqu'à mars 2001. *Max Ernst*, Galerie Chave, Rue Isnard, Vence, juillet-octobre.)

La Strada n°18 octobre 2000

Sorbonnardises ?

« **Supports-Surfaces** » par Marie-Hélène Dampérat

(Publications de l'Université de Saint-Etienne, Saint-Etienne, 2000)

Marie-Hélène Dampérat nous livre, publié par l'Université de Saint-Etienne, le corps principal d'une thèse soutenue en 1997 à Paris IV-Sorbonne. L'ouvrage souffre fondamentalement du péché originel : sa motivation universitaire initiale, le présupposé académique d'explorer un sujet plutôt que de dégager de la Peinture Analytique qui marque la période 1965-1975 un sous-ensemble Supports-Surfaces, presque-groupe significatif mais limité dans la production comme dans le temps : 9 mois d'existence chaotique et un peu tardive (1970), avec prolongations fragmentaires, et constitution après-coup d'une image retouchée quasi-cohérente par l'Institution, Musées et Ministère de la Culture... Sort ironique quand on connaît les positions d'irrécupérables défendues à l'époque par ces peintres... dans les Galeries Fournier, Lambert, Templon, Piltzer et autres !

La vision de M-H Dampérat est un peu naïve parfois, mais (c'est le but d'un travail de recherche universitaire) chemin faisant remet tout de même en place contre le mythe une partie du contexte, ce qui est méritoire tant est aujourd'hui prégnante l'histoire faite par le marché, la publicité et les publications qui en vivent, aux dépens du travail esthétique produit par les artistes. Le succès donne l'image première, mais la fortune de chacune des œuvres et le temps de l'analyse venu, comme ce fut le cas dans le passé, l'événement et la production reviendront au premier plan. Il restera de cette tendance une poignée d'artistes dont la moitié auront plus ou moins reçu l'étiquette Supports-Surfaces. Marie-Hélène Grinfeder (« Les années Supports Surfaces » 1991, Herscher édit.) apportait des matériaux nécessaires, l'ouvrage de M-H Dampérat permet une première mise en perspective. Ce n'est donc qu'un début, continuons...

40.

Karl Marx chez Vigna.

Jean Baptiste GANNE, « Le Capital illustré (livre premier) »

Galerie Françoise Vigna, 3 rue Delille, Nice.

Le catalogue est rouge. (Editions Incertain Sens, 15 rue de Vincennes, 35700 Rennes). Les photos, couleurs cartes postales, style reportage en magazines. Le texte cité, qui légende chacune, très bref : « rapport de développement » ou « procès de valorisation ». Le rapport textes/photos indéterminé. Si vous avez (un peu) lu Le Capital, vous n'apprendrez rien. Si vous ne l'avez pas lu, pas grand-chose, si ce n'est votre capacité ou incapacité à déchiffrer les énigmes. Reste un certain plaisir au parcours qui justifie probablement l'aide du CNAP à la première exposition : ce n'est donc qu'un début, continuons le combat. (Pour le plaisir de citation ?)

La Strada n°19 novembre 2000

Pour la beauté du geste : vive l'esthétique !

ou « Qui qu'est contemporain ? »

Vient de paraître dans une collection poche grand public (Folio essais, Gallimard) un livre intitulé « *Qu'est-ce que l'art moderne* » dont l'auteur, Denys Riout, enseigne l'histoire de l'art moderne et contemporain à des étudiants en arts plastiques et sciences de l'art à l'université de Paris I Panthéon-Sorbonne. (A l'occasion de l'ouverture de l'exposition Yves Klein, les Niçois ont pu l'entendre prononcer au Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain une fort intéressante conférence sur « *L'art invisible* ».) Réaction de première lecture.

Le titre, « *Qu'est-ce que l'art moderne* », est trompeur. Pour ne pas inquiéter le client potentiel sans doute. Il s'agit plutôt d'art contemporain, avec une brève introduction par l'art moderne. La quatrième de couverture dit : « l'œuvre d'art a cessé d'être peinture ou sculpture pour se faire uniquement vidéo, photographie, performance ou exhibition du corps de l'artiste », ce qui est caricatural du propos de l'auteur, lequel constate lui « l'élasticité formidable du concept d'art », signale page 416 des photos qui dit-il « témoignent on ne peut plus clairement du primat de la peinture qui, en dépit de son obsolescence maintes fois postulée, au cours du siècle, demeure un modèle épistémologique » et termine l'ouvrage par : « Aucun signe ne conduit à penser que cette aventure s'est achevée avec le siècle ».

Donc vous achetez ce livre utile, vous arrachez la jaquette éditoriale superflue, et vous pouvez entrer dans le dire Denys Riout.

Ce ne sera pas sans contradictions : l'art moderne que nous abandonnerions serait caractérisé par l'avant-gardisme, qui, contrairement à l'art actuel, aurait fonctionné sur la pratique de l'exclusion et l'idée de progrès. « L'avant-gardisme, conception devenue caduque de la modernité contemporaine » (Page 423). Mais, définissant la démarche de son exposé, Denys Riout emploie les mêmes critères : il tranche pour les « créations les plus radicalement novatrices » et arbitrairement écarte la peinture qui « bien intégrée » ne mériterait pas d'être encore expliquée. En exemple de cette digestion picturale il cite, par dérision sans doute, Francis Bacon, Edward Hopper, Giorgio De Chirico, Balthus, lesquels en effet troublent moins les regardeurs que ne le fait encore leur aîné Picasso, ou que Manet ou Cézanne n'avaient dérangé leurs contemporains. Mais il semble que des peintres actuels, comme Martin Miguel, Pierre Buraglio, Claude Viallat, Simon Hantaï, Max Charvolen, et autres, ne sont pas mieux et plus spontanément compris que Robert Filliou, Buren ou les « intervenants » que Denys Riout donne à connaître.

On pourrait aussi contester la notion « d'art plastique » étendue à des pratiques qui relèvent plutôt du déroulement théâtral, (cinéma, vidéo, mise en scène d'installations). Il ne s'agit plus de plasticité, c'est-à-dire du langage de la matière, mais d'entrée dans le temps du discours. Ainsi nous dit-on, par exemple, que « la photographie-en-tant-qu'art n'affiche ici aucun trait esthétique particulier ». Elles se donneraient donc délibérément pour insignifiantes.

Comme s'il ne pouvait plus exister en ce domaine d'esthétique : le langage de la matière serait devenu impossible. Etrange censure.

Paradoxalement ces artistes (artistes, oui, car la démarche est parfois créatrice, mais pas plasticiens), ces artistes, qui souvent s'autoproclament subversifs, au prétexte tout à fait justifié de conceptualisation et d'attention au processus, tiennent à se raccrocher au système des arts plastiques qu'ils dénoncent, et (sans doute comme seul moyen d'entrer dans le marché !) deviennent producteurs de photos et films témoins, objets et écrits divers. Finalement, la

réification détestée revient au galop... Pauvre Marcel Duchamp qui a donné le mauvais exemple en signant sur le tard en « multiples » des porte-bouteilles et urinoirs uniformisés qui auraient dû par dérision rester n'importe lesquels mis sur socle en Musées. Résultat: nous avons actuellement un art officiel qui ne fonctionne que grâce à l'appui massif des institutions.

Les marchands du sel subversifs ne sont parvenus finalement qu'à fabriquer des boutiques à gadgets. (Voir les comptoirs des musées et des galeries... marchandes.)

On pourrait ainsi ouvrir plusieurs débats, tous les débats : sur l'art, l'art spectacle, l'art marché, le rôle de la critique, celui très défaillant des recherches universitaires où le récit événementiel, la compilation et la confiance aux textes trop souvent remplacent l'analyse des productions et de leur travail sur les regardeurs,

Reste que le livre de Denys Riout était nécessaire pour faire encore comme chaque jour le point. Reste cinq cents pages qui donnent un panorama propre à nourrir la connaissance et la réflexion sur l'activité artistique actuelle, que chacun pourra exploiter, élèves et étudiants particulièrement et, pourquoi pas les professeurs.

Reste que ce n'est qu'un début, continuons.....

La Strada n° 20, décembre 2000