

Imparfait dans le texte

Raphaël Monticelli: Délimitons d'abord la période qui nous occupe dans cet entretien: celle qui va de 1964 à 1974. En 1964, tu as vingt-sept ans et tu diriges depuis deux ans déjà la revue *Identités*. Peux-tu m'en dire davantage là-dessus?

Marcel Alocco: *Identités* est d'abord une revue littéraire. Elle va suivre mes préoccupations, s'ouvrir aux mouvements que je rencontre: Fluxus, Poésie sonore et spaciale, Lettrisme, Nouveau-Réalisme, et avec *Open*, qui lui succède en 1967, à tout ce qui compose ce mélange fécond qui fait l'Ecole de Nice dans sa diversité... Depuis 1958, comme quelques jeunes gens qui ne s'intéressaient pourtant pas à ses disques d'occasion, je fréquentais la boutique de Ben. C'est là que j'ai rencontré beaucoup de ceux qui s'activaient dans le théâtre, l'écriture, les arts plastiques. J'ai longuement commenté ce moment, particulièrement bouillonnant à partir des premières années 60, dans l'introduction à la publication fac-similé des 14 numéros d'*Identités* par les Editions de l'Ormaie, en 1998. Je donne pour début de l'oeuvre 1964, arbitrairement, pour des questions de visibilité. Sauf quelques productions littéraires, ce que j'ai produit avant n'avait pas d'autre intérêt que de formation. Avant j'étais partagé entre Aix-en-Provence et Nice, puis militaire... Je quittais Nice, en fin de permission, le jour où s'ouvrait, en 1963, la première manifestation officiellement Fluxus à Nice avec Maciunas

R.M.: Tu avais fait auparavant des études universitaire de lettres à Aix. J'aimerais avoir des précisions sur ta période de formation.

M.A.: Lorsque j'étais en quatrième et en troisième, au Cours Complémentaire du Port, je passais mes jeudis à la Villa Thiole, l'Ecole Municipale. Edouard Fer, alors directeur, en me remettant dans son bureau un premier prix de dessin et aquarelle m'avait conseillé d'entrer à l'Ecole d'Art Décoratif. Ce qui ne m'intéressait aucunement: je voulais être instituteur, et écrire. Les événements m'ont conduit jusqu'en Fac. La première année était encore pluridisciplinaire et j'ai choisi d'abord histoire et philo. avec l'intention de plutôt continuer en philo. Mais j'étais de formation scientifique, et par manque de bases classiques j'ai opté au plus facile, lettres modernes... J'ai gardé des lectures très diversifiées, et le meilleur de ma formation est peut-être d'avoir ajouté en autodidacte, jusqu'à Bac plus quarante et quelques. La pratique est une bonne formation... si on se pose des questions!

R.M.: Revenons à 1964. Tu as quitté la faculté des lettres d'Aix... et tu te retrouves à Nice. Comment t'apparaît alors la situation culturelle et artistique?

M.A.: ...Après 18 mois d'Infanterie de Marine, une vraie coupure, même si j'ai plus ou moins continué à diriger ma revue, avec Jean-Pierre Charles, par correspondances. Pour les arts

plastiques, comme l'écrivait Arman dans *Identités*, c'était pan-bagnat... Sans Fluxus et les niçois du Nouveau-Réalisme, et les revues de Ben et les miennes nous aurions été dans le pire provincialisme... Le Club des Jeunes, que j'ai connu quand j'étais étudiant et peu fréquenté, n'était déjà plus ce qu'en dit Henri Maccheroni. Il était pour nous tenu par des « vieux »... J'y suis allé à l'occasion d'interventions exceptionnelles, celles de Ben, de Marc Agi qui avait aidé à sortir ma première revue, *Caprice*, et y avait collaboré, d'Arman... J'ai souvenir d'un certain Moricette, un américain qui parlait de son doctorat en Sorbonne sur le Nouveau-Roman, le théorique, plus Robbe-Grillet que Butor ou Simon. Les rencontres et les débats se faisaient surtout autour des groupes de théâtre, avec André Riquier, Guillaume Morana, Jean-Claude Bussi... Et Ben, Théâtre Total !

R.M.: Durant cette période, je vois deux grands espaces de réflexion sur l'art: d'une part Fluxus que tu as déjà évoqué, d'autre part les tendances de la peinture analytique et critique. Comment es-tu entré en contact avec le mouvement Fluxus? Est-ce Fluxus qui t'a engagé à te poser le problème de la relation entre les pratiques artistiques? Quel a été, pour toi, l'apport de ce mouvement?

M.A.: Fluxus, je l'ai rencontré sans le savoir, progressivement, par petits morceaux, au fil des rencontres par l'intermédiaire de Ben. Il y avait aussi que j'étais, en études livresques, plongé dans Dada et les suites. Nous n'étions pas trop incultes, donc prêts à recevoir de nouvelles attitudes. Dada refusait plutôt les esthétiques, Fluxus serait pan-esthétique. Faites de la musique avec ce que vous avez dans les poches, dit un jour John Cage à ses étudiants. Si je l'entends symboliquement, je fais avec tout ce que j'ai empoché dans la boîte crânienne. George Brecht ne s'expliquait guère, et encore moins Robert Filliou qui aimait à répondre par paraboles, histoires étranges, voire gags ou plaisanteries à côté de la question... Un peu zen, mais avec l'humour un peu aigre qu'il pratiquait. Je crois, et c'est peut-être ce que tous deux entendaient, qu'il y a *de la* réponse, mais pas *une* bonne réponse. J'ai traduit de l'anglais pour un catalogue, au moment de la revue Open, en 1966/67, une préface de catalogue chez Arturo Schwarz à Milan pour une exposition de George qui s'intitulait Chapitre... 3 ou 5?... Je ne sais plus le chiffre. Oeuvres conçues comme pages. Je me suis senti en accord. J'étais dans l'Idéogrammaire, viendraient les draps de lit dont George m'avait parlé pour une de ses expériences dans son interview, mes « Poèmes Plastiques », et j'avais le sentiment d'être texte dans un textile continu... J'y suis resté, pris dans la toile, le réseau des fils ou des lignes.

Les prises de position peu spectaculaires mais médiatiques de B.M.P.T. nous concernaient. Je recevais leurs tracts, et lors de l'éclatement du groupe j'ai échangé quelques lignes avec Parmentier, dont l'attitude moins opportuniste me convenait. J'ai rencontré quelquefois Mosset, un peu plus rarement Buren dont j'avais toutefois apprécié le rapide écrit *Limites critiques* publié par Yvon Lambert à moment où je publiais *In-scription*. Mais dans notre pratique nos regards allaient vers l'abstraction américaine en général, Rothko, Newman, Morris, et parce que nous en voyions plus facilement les toiles, Sam Francis. Le travail exemplaire était surtout celui d'Hantaï, les oeuvres des années 60, que nous ne lisions plus dans la perspective surréaliste. Nous discussions nos productions respectives, avec Saytour, Viallat, à l'occasion Pincemin, Dezeuze. Les autres à Nice étaient encore tout débutants.. mais, presque autant qu'eux, nous manquions de

mots pour les bien dire. D'où la nécessité de publier les textes dans cet ouvrage repris, à mille exemplaires chacun gratuitement diffusés, dont je n'ai guère pu mesurer l'influence, sinon qu'ils ont assez intéressé pour être traduits en Italie et en Angleterre...

R.M.: Je parlais, en effet, des tendances analytiques et critiques de la peinture et fais référence à Saytour, Viallat, etc. Je veux parler, plus largement, de ces groupes qui, de 1967 à 1975 vont occuper le devant de la scène artistique en France, et que l'on présente parfois comme les dernières avant-gardes artistiques du siècle. 9a recouvre le groupe B.M.P.T., ainsi nommé en raison des initiales des quatre peintres qui le composaient: Buren, Mosset, Parmentier, Toroni; le groupe Support-Surface avec des peintres comme Viallat, Dezeuze, Saytour, Dolla, ou un sculpteur comme Pagès; le groupe 70 avec Isnard, Charvolen, Miguel, Maccaferri, Chacallis, etc. Le terme même de "support-surface" dit assez que l'objectif était d'approcher la peinture par ce qui la constitue matériellement. D'une certaine façon, ce mouvement questionne la peinture dans son fonctionnement matériel et cherche à établir ce qui "fait peinture" ... En quoi cette démarche t'a-t-elle intéressé, toi, qui étais en sommes à la recherche de ce qui "fait sens"...

M.A.: Cette période qui, pour moi, sort de Fluxus par l'Idéogrammaire pour aboutir en 1973 à *La Peinture en Patchwork*, est complexe dans ma démarche parce qu'elle voit s'enchaîner ou se conduire parallèlement des travaux tels que les "écritures" toiles à taches et textes, les "Draps de lit", pliés et peints, les "Bandes-objets" et les "Poèmes-plastiques" du "Tiroir aux vieilleries"... Tandis que sont mis en chantier les textes publiés un peu plus tard en cahiers, *"Inscription d'un itinéraire, 1965-1970"* et *"La (Dé)-tension, pratique du corps pictural"*, ce dernier conçu comme plan d'un cours à développer, daté symboliquement «octobre-juillet». Après-coup, le parcours paraît assez net, mais il faut voir que nous étions en recherche, dans une certaine confusion. Des évidences d'aujourd'hui étaient informulées.

A partir de 1966 je reviens dans la pratique plastique en me posant la question fondamentale de savoir si cette activité, peindre dit-on, fait sens. Brutalement dit, faire un tableau, est-ce décorer le mur de la salle à manger, faire le beau, ou bien l'enjeu est-il dans ce que nous sommes –peintres et regardeurs– devant ce qu'est le monde devenant?

En écoutant Denys Riout (qui maraude dans nos eaux depuis l'époque du "30 rue Rambuteau") parler "les oeuvres invisibles", puis en bavardant avec lui, j'ai repensé à cette boîte de peinture que j'ai exposée en 1968, sur laquelle j'avais simplement ajouté la mention "Seule vraie peinture". Un demi-kilo de vraie peinture en effet, achetée dans un supermarché, mais que nul ne peut voir. Elle est peinture, absolument, plus qu'aucun de mes tableaux, mais ici la peinture affirmée n'est pas vue. Elle est, poétique: efficace, pas monochrome, mieux: tout-couleur et invisible. Dans *"Inscription"*, page 12, je relève ce propos, un peu ironique aussi: *"Comme la pensée naît dans la bouche, la peinture n'est que dans le pot hors duquel elle est devenue déchet, ou écriture"*. En résonance et cohérence avec ce que j'écrivais (P.14) à propos des "Ambichromes": ... *"la couleur importe par son **action de pigmenter** aux dépens de sa qualité d'être tel ou tel pigment précis"*.

Paradoxalement, c'est Fluxus qui m'a mis en porte-à-faux, et fait basculer côté peinture. Ben est plus Ben qu'il n'est Fluxus. Une relation amicale s'établit à partir de 1965 avec George

Brecht et Robert Filliou, que je publie dans ma revue *"Identités"*, et j'ai donc une autre vue de Fluxus. Idée transversale des diverses disciplines, le mot d'ordre étant de ne pas les respecter. George disant: « *Je ne pense jamais à ce que je fais comme étant de l'art ou pas; c'est une activité, c'est tout.* » Dédution logique, face à ceux qui comme Arman me disait « *le tableau de chevalet c'est fini* », la question: Pourquoi la peinture serait-il le seul langage interdit, qui ne pourrait pas faire sens? Et par induction: Où commence la peinture, à partir de quel moment la tache devient signe et à quelle limite le signe devient-il tache? Quelle relation entre le concept et sa matérialisation, ou comment fonctionne le sens dans la matière, cette matière qui définit les arts plastiques? D'où retour à la spécificité... Et là, venu d'un autre horizon, je rencontre les praticiens de la peinture analytique.

L'enjeu était de taille mais ne nous effrayait pas: nous n'en voyions pas l'énormité... Nous refaisions le monde, non? Dans cette époque pré-support-surface où s'est posé l'essentiel du travail, de 1966 à 1970, toute une génération se trouvait par différents itinéraires à re-découvrir ou réhabiliter la spécificité du langage plastique, et à en explorer de façons plus ou moins empirique les possibilités d'expression. Pour ne citer que quelques uns de ceux qui ont manifesté une constance et une conscience permanente du travail fait, Buren, Viallat, Buraglio arrivaient sur le même champs et en matérialisaient la réflexion. Ma particularité était l'entrée par le texte. Elle ne sera pas sans effet, ensuite, dans la prise en considération de l'héritage iconique...

Si l'exposition à Contes de juin 2000 a un sens, c'est de montrer comment à travers un tâtonnement fiévreux, finalement moins dispersé qu'il ne paraissait à l'époque, se dégage une ligne de force qui va structurer et permettre tout mon itinéraire. Certains, les plus nombreux, ont pratiqué l'évitement; d'autres ont posé le problème et ont tout oublié pour devenir fabricants d'objets d'art. Et quelques uns ont fait oeuvres de manière continue et cohérente, qui vaudront ce qu'elles vaudront, mais contre vents et marées, contre modes et assurances technocratiques, ...et même ignorance ou mépris institutionnels quelquefois... en ce qui me concerne. S'il y a une peinture depuis 1965, c'est parmi ces derniers qu'il faudra faire le tri.

Si des gens comme Buraglio, Viallat, et quelques autres continuent de m'intéresser aujourd'hui, ce n'est pas pour s'être posé avant 1970 les mêmes problèmes que se posaient avec moi une vingtaine au moins d'artistes de notre génération, c'est pour avoir chacun à leur façon persisté sans abandonner les acquis dans une pratique exploratrice, pendant que beaucoup semble n'avoir pas tiré de leçons de ce passage, et par ce reniement n'ont rien compris ou rien construit, ce qui revient au même.

R.M.: Après 74, c'est la grande aventure du Patchwork...

M.A.: La Peinture en Patchwork: chaque fragment n'est qu'un passage, une page dans le Patchwork en cours de constitution. Il s'agissait de trouver des solutions plastiques à deux problèmes. D'abord, prendre en charge l'héritage incontournable, cette « Peinture » qui existe quoi que je dise ou fasse, matériaux et concept, la couleur et son sens. Et puis permettre une lecture des signes qui ne soit pas celle du livre, mais réponde à la vision synthétique de l'art plastique. D'où déchirer, et remonter dans le désordre des images du Musée imaginaire élargi. Egidio Alvaro avait justement intitulé son texte *Le Laboratoire de l'insensé*. Interrogé en Avignon, André Malraux, trouvait qu'il y avait du sacré dans le fait de brûler une oeuvre « mais déchirer un tableau, ça fait dingo » avait-il dit au journaliste du « *Monde* ».

Il semble que l'écriture et l'image se confondent de l'origine à aujourd'hui en prenant un peu d'écart ou d'autonomie parfois, mais dans le même but de commenter et décrire ou "d'écrire" le réel, car l'art qui ne serait qu'objectif ne serait rien d'autre que le réel lui-même. Et pourquoi aller à une reproduction du réel si je possède le modèle? Le ready-made de Marcel Duchamp souligne ce manque d'assimilation qui *commente* la confusion impossible du regard sur le réel avec le réel. Rien de plus sot, sur ce point, que les propos "publicitaires" de Klein ou de Ben tels que «*l'Art c'est la vie*» ou «*Tout est art*». J'écris-peints ou "décris" pour garder, non l'objet, mais ma vision de l'objet. Avec les "Bandes-objets" en 1965, et après avec le "Tiroir", le but n'était pas de faire des livres, même si j'en parle parfois comme de livres, phrases, chapitres... J'ai construit (ou rêvé?) des objets plastiques en pages ou en fragments (du Patchwork) qui sont sur la frange où l'écriture qui existe dans tout tableau *tissage, textile, texte*, se *dévoile*, perd sa *toile*, *dénoue* des blocs mais *noue* des fragments et se *dénude*. On parle du châssis *nu*, état dans lequel quelques uns d'entre nous, et singulièrement Daniel Dezeuze, l'avons travaillé.

R.M.: Tu parles d'écriture et d'images. J'aimerais insister là-dessus, parceque la question de la relation entre peinture et écriture est centrale dans ton travail: tout tourne autour de ça et se focalise dans la question du statut du livre. le débat sur le "Livre d'artiste", le livre-objet, "les oeuvres croisées", les nouveau modes de relations entre "image" et "texte" et les nouveau types d'objets... d'art à quoi ça donne lieu, ressortissent de ce problème général de la relation entre écriture et peinture.

Je dirai que tu es, d'une certaine façon, le représentant d'une catégorie d'artistes qui ont fait du signe (au sens sémiologique du terme) l'objet de leur travail de peintre: comme les peintres anciens prenaient les personnages et épisodes bibliques comme objet de leur travail, comme Monet prenait la cathédrale de Rouen ou les nénuphars.

Mais tu as introduit dans ton travail une dimension supplémentaire: ce qui t'intéresse, ce n'est pas tant l'objet ou le signe –fût-il linguistique– mais l'image, le système iconique, son fonctionnement comme système, les relations entre les images que tu crées et les images de la culture, aussi bien la culture commune que la culture savante, et le statut particulier de ces images –les ébranlements du système – quand on met ensemble images communes et images savantes, ou quand on questionne l'image à la lumière des moyens qui la permettent.

Cette "ligne Alocco" me paraît en effet très structurante, très cohérente, très particulière. Elle est très nécessaire à notre interrogation sur le statut de l'image et du textye dans la monde contemporain.

C'est ainsi, me semble-t-il, que tu as, non seulement fait le long des années, oeuvre de peintre, mais aussi donné forme à bon nombre d'objets que je ne saurais nommer autrement que "livre d'artiste" et qui explorent presque tous les sens que prend ce terme: livres comme traces d'un geste, d'un "event", livres "objet", devant objets ou constitués d'objets, illustrations pour des textes, tirages de tête, propositions plastiques déclenchant des textes...

Tu as exploré tout cela et la relation qui s'institue entre le texte du poète et l'oeuvre du peintre, pourtant, tu regrettes parfois que ce que tu dénonces comme une confusion des genres; tu n'es pas bien tendre pour les approches poétiques de l'art... Mais dans le domaine de l'art,

comme dans quelques autres, le traitement poétique des problèmes n'est-il pas plein d'enseignements? Les textes de Butor ou ceux de Lascault éclairent ton travail d'une façon particulière. C'est là aussi que l'on mesure la transformation des relations entre écriture et peinture, dans ce rôle nouveau que tient la poésie par rapport à la peinture.

M.A.: Le rapport écriture-peinture est sous-jacent à l'ensemble de la démarche, jusqu'à ces cinq dernières années incluses avec le tissage des cheveux. Mais le livre n'est qu'une forme de la rencontre. Je traverse des espaces qui peuvent être dits « Livres ». Ainsi se métamorphose la lecture dans la vieille tradition des livres d'heures, des illustrations des chemins de croix, des rouleaux peints japonais comme le "*Murasaki Shikibu niki ékotoba*" ou l' "*Ippen hijiri-e*" (J'ai évidemment lu attentivement la thèse de doctorat de Madame Elsa Saint-Marc!). Il ne s'agit pas, dans le livre d'artiste, d'illustrer du texte comme Delaunay-Cendrars, mais d'être à la fois le dire et son apparence. Ainsi mes livres faits d'enveloppes reçues par la poste, reliées, mais vidées du texte de leur courrier, tous exemplaires uniques, qui mettent en avant la globalité, un dire plastique.

La spécificité-mixte du livre d'artiste, texte-image, n'existe pas, ou c'est une invention promotionnelle ou marchande.

Le poème renseigne d'abord sur la poésie. Le texte poétique à propos d'art plastique, de mon travail pour Butor, Lascault, et Monticelli par endroits du texte critique ou autre, est appropriation de l'espace plastique pour le regardeur. Il y a des années que je répète et que j'écris que l'art n'est que pour "faire parler les curieux" et que, dans l'histoire, l'art est toujours, à provoquer ou prendre note, là où ça parle: la grotte, le couvent, l'église, le châteaux, le Palais, puis les musées, ensuite les Centres lieux d'art... lieux-livres ?... et aujourd'hui un peu partout peut-être, ce qui pourrait être, pour la plus volumineuse partie, nulle part.

J'apprends toujours des autres, rarement ce qu'ils pensent m'enseigner. Je découvre plutôt où ils posent sur moi un regard aveugle, qui m'oblige à représenter, "présenter à nouveau". Pour les écrits, à la première lecture je ne vois que leur poésie, comme si je n'étais pas le sujet et l'objet en cause, mais seulement le lecteur, le lecteur auquel Pétrarque parle de Laure. Et puis je prends conscience que c'est moi, l'espace en question, l'espace dit qui est entre, entre Pétrarque et Laure... L'oeuvre croisée est souvent une facilité anecdotique. Je disais aux élèves du collège Port Lympia où j'intervenais quand je déchirais ou détissais les manuscrits sur tissus de Michel Butor, procéder ainsi à l'appropriation de ces *objets*. Ils sont devenus mes tableaux ou mes livres, même si le texte reste du Butor. Le livre d'artiste ne m'intéresse que s'il est nécessaire à sa propre existence dans une démarche plastique, pas s'il est substitut à l'absence d'éditeur. Lorsque Michel Butor manuscrit pour moi, il sait qu'en écrivant sur un tissu que je lui envoie il écrit sur le "déchi/rage" et sur le "détis/sage", dans un espace de colère et de calme déjà virtuellement morcelé et déjà couturé.

R.M.: Une dernière question, si tu veux bien: tu m'as dit quelquefois que tu avais "pris ta retraite", et comme d'habitude, je ne sais trop si je dois ou non entendre ça comme une simple boutade. Alocco en 2000-2010, ça s'oriente vers quoi?

M.A.: Vient l'heure des bilans. Signe que l'oeuvre, si oeuvre il y a, est fait. Le prétexte de l'exposition à Contes engage toute la mise en place du travail. La rétrospective prévue en 2001 dans les deux châteaux sur l'ancienne frontière du Var signifie aussi qu'on perçoit un ensemble. Ces propositions sont un signal. J'ai arbitrairement décidé qu'ici est la limite... Je pourrais ajouter, mais ce ne serait qu'une queue, pas un corps. Je n'ai aucune envie de refaire, en plus joli ou bientôt en plus maladroit, ce que j'ai déjà fait. Si je devais m'éditer, autant que ce soit sous forme de multiples, que je fabriquerais peut-être moi-même, mais numérotés.

Il me reste à mettre de l'ordre, à mettre en évidence ce qui existe. Et peut-être aussi l'impression d'avoir mal défendu mes écrits. Publier ce qui existe... Trois ou quatre volumes de « littérature » en attente, principalement *Les Rhapsodies*, mon écriture de 1970 à 1997... Mettre en recueil les poèmes anciens, publiés pour une part; éditer les plus récents... Et puis encore expliquer mes positions par des articles que je continue à disperser. Continuer à écrire, parce que ça continue de penser, trop habitué à triturer les idées pour arrêter, et l'écriture est la façon la plus efficace de penser... si on a quelque exigence en ce domaine. Etre « retiré », avoir du recul sur la pratique et les agitations qui l'entourent, est appréciable. Pensée d'humaniste poussiéreux? Il y a peut-être une vision éthique un peu candide d'une vie d'artiste dans mon discours. S'il en est ainsi... Je pourrais encore ironiser, mais ce serait à mes dépens.

Entretien publié dans «Cahier ALOCCO », Les Cahiers de L'Amourier, 2000.