

DES ECRITURES 2006 à 2010

99.

Journal de mes sabords

(Pour 2005, in memoriam)

Ouvertures quadrangulaires dans la muraille d'un navire,
les sabords servaient à aérer l'intérieur
ou au passage de la volée des canons

Envie de dire

Avez remarqué ? Ils disent « Je pense ». Dans les entretiens télé ou radio, plus leur vocabulaire est restreint plus ils commencent toutes leurs phrases par un « Je pense ». A ne renvoyer que la plus pâle image du plus banal discours dominant, ils devraient préférer « Je réfléchis ». « Pourquoi avez-vous fait ceci, ou cela ? » demande-t-on à l'artiste. Réponse type : « J'ai eu envie de ». Nous voici considérablement éclairés, n'est-ce pas ? Sans tomber dans le scatologique, des envies chacun en a chaque jour, qui ont trait aux besoins, ou aux désirs, ou aux deux. D'accord, phosphorer des petites cellules grises c'est plus fatigant. Mais n'auriez-vous pas quelquefois envie d'un peu penser ?

De la culture et de la communication... (comme le Ministère de)

Tout autre chose – comme ils disent à la télé quand pour la transition ils débordent d'idées, à ne plus savoir quoi dire. *Libération* titrait un jour sur la rencontre avec V. Poutine : *La leçon de démocratie de Bush à son « ami »*. Mon ordinateur pinaille sur la cédille : *leçon* n'existe pas. Faut (on peut) écrire *le con* ou *leçon*. Libé n'a pas choisi. Distraction d'un typo ou malice d'un rédacteur ? A vous de choisir la leçon qui vous convient.

Bling, blang, blog

Le même numéro dit que ça blogue (oui blogue, pas blague) sur la plate-forme de radio Skyrock. Sont 1,4 millions de 13 à 25 ans. (J'entends dire début 2006 à la Télé qu'il y aurait six millions de blogs ou blogues). Le blog comme opium du peuple. Chaque blog s'ouvre sur une pub : Tous ces jeunes gens « libres » (qu'ils croient) travaillent gratos pour la pub des golden viocs ! *Tu blogues* maintenant se dit. Mais tu *déblogues* à plein tube aussi. Glissement phonétique ordinaire en français de *débloquer* à *débloguer* : s'ils daignaient bloguer, les plus distingués linguistes vous le diraient. Un million quatre cents mille hommes femmes et enfants sandwiches, ça fait un peu « bouffe express », non ? (Oui. Je sais : en français on dit fast food). Vont tous être obèses de la cervelle – ou du cerveau... pour ceux qui l'auraient conservé. Après, toute cette graisse dans les yeux, comment lire un vrai livre, regarder une expo ? Un million quatre à gribouiller, 1 399 990 à écrire les mêmes banalités, et quelques dizaines (ma copine, ton copain) à lire. Bon, je concède qu'il y en aura bien une dizaine qui ont du talent ou qui sont là pour travailler, du Québec ou d'ailleurs. Ça diffuse, oui, mais pour ce qui est de communiquer, croyez pas qu'ils nous prennent pour des vases ? Sommes tous des objets-communicants. Terrifiant « Syndrome des miettes ».

Totalement pub

A la télé, j'avais remarqué une publicité Total. Comme il est normal dans la pub, vos sous nous intéressent, qu'on nous dit. Cynisme total : Un pompiste aux petits soins endormait d'une berceuse ses clients. Sans doute était-il prévu pour l'été de les allonger sur une plage de sable d'or, sans aucune trace de pollution. Comment ? Que je vous parle de l'« Erika » ? N'allez tout de même pas

vous plaindre, vous qui avez échappé au tsunami ? Vous empêche de dormir ? Total donc, si vous souffrez d'insomnies, pour endormir les citoyens, vous dit ce qu'il sait faire. Rêvez. Vous êtes sur une plage dorée. Vous allez dormir avec une jolie blonde à la peau drôlement bronzée, et vous lui chuchoterez « Erika, mon adorée... » Son parfum préféré ? « Jerrican ». Allez pas encore râler ?

Sur **www.performArt.net**

Premier trimestre 2006

Livres d'ici et d'ailleurs

En cas de grippe

Que d'être livres, tout n'est pas forcément littérature...

Au pied de l'immeuble conversations de résidents, discussions de Café du Commerce. La conversation tombe sur *Da Vinci Code*. Ne l'ai toujours pas lu. Une voisine me dit inculte. Ne sais si elle plaisante. Donc je lis Dan Brown. Psychologie à la hache, intrigue style « *Club des cinq* », âge mental 11 ans. Enigmes cryptées type « *Club Mickey* ». Régulièrement, une demi-ligne, façon formule, titre, ou sentence, mise en évidence par les caractères en italiques : c'est important, (qu'il semble dire) et j'entends prenez note pour le cas où – âge mental 9 ans ? – vous n'arriveriez pas à suivre. Sous-littérature de gare qui ne doit son grand succès qu'à flatter chez tout ignorant l'illusion d'érudition. En plus vous connaîtrez les « secrets », vous voici sans grand effort « initié ». A comparer, les *Harry Potter* sont des exercices de haute intellectualité, et Simenon, le Balzac du pauvre (d'esprit) semble, malgré son siècle de retard, grandement méritant. Pourrez lire Dan Brown pour distraire vos fins de grippe, vu que parmi les ouvrages du genre c'est plus simple qu'un *007* et aussi prétentieux mais moins barbant qu'un Houellebecq.

Pour la couleur

Me suis consolé en lisant le « *Vincent Van Gogh aux Saintes Maries de la mer* » d'Alain Amiel (vangoghaventure.com). Petite étude, petit livre, 60 pages illustrations comprises : une semaine du peintre entrant littéralement dans les couleurs, qui se libère de l'ombre et de contraintes académiques. Une semaine, mais qui avait des fondations longues et solides. Ça mijotait, ici ou ailleurs ça devait bouillir, l'occasion fait le larron et la marmite explose. Aux histoires pour romans gnangnans, aux jolis coins représentés qui amusent les touristes, s'oppose ici le simple et fondamental *comment c'est fait*. La peinture en question selon Vincent. Tous les apprentis historiens d'art ou plasticiens que menace le « syndrome des miettes » devraient sur cette analyse de cas méditer comment dans la cohérence se structure une démarche.

Côté poussières

Je fouille dans la bibliothèque, toujours à la recherche de vieilleries. Lorsqu'il y a fort longtemps j'étudiais la littérature à la Fac d'Aix-en-Provence, un prof m'avait conseillé de toujours choisir dans les rayons le livre le plus poussiéreux. « Il y a des chances » disait-il, « que ce soit le plus intéressant ». Je tire un livre des rayons. Louis Calaferte me dit : « *Je suis en admiration. Je n'avais pas connu cela, à ce degré, depuis le Voyage au bout de la nuit. Comme Céline, Polac est un aristocrate de pensée. C'est dire qu'il est brutal et vrai. Permettez-moi un conseil de vieux lecteur : si vous n'aimez ni Rimbaud, ni Lautréamont, ni Stendhal, ni aucun de ces écorchés de génie, croyez-moi : ne lisez pas le roman de Michel Polac, laissez-le à ceux qui savent lire* ». Moi, faut pas me provoquer deux fois. J'ai eu tellement de mal pour apprendre à lire ! Je mets dans ma poche *Maman, pourquoi m'as-tu laissé tomber de ton ventre ?* Surtout que cette question je l'ai posée des fois et des fois. Pas à ma mère, non (pas osé), à des penseurs, des philosophes, qui naturellement avaient pas osé non plus et ignoraient la réponse. Dire que ce livre a été publié par Flammarion en 1969, bis en 2000, et moi, perché dans mon île qui est loin de la Cité, j'étais passé à

côté. Oui, c'est l'écriture d'une génération dans laquelle je me retrouve, qui joue sur les dispositifs, les rythmes, l'oralité. Mais ironique, aigu, coupant, blessant, rêveur et trop réaliste en même temps (faut le faire) et puis ce mec qui cause, il m'a regardé vivre par-dessus mon épaule pour savoir tout ce qu'il raconte que bien sûr il dit que c'est lui, mais souvent c'est tellement moi que je doute. Des banalités ? Oui, mais on en prend plein la gueule. Que beaucoup n'aient pas aimé, je comprends. Faut être un peu boxeur, un qui, pas champion, est toujours ontologiquement battu mais, maso, revient toujours sur le ring. A la rencontre de son ombre pleine de bleus. Font cela les boxeurs, boxer contre leur ombre. C'est dire s'ils sont idéalistes ! Et nous donc ! On sort de ce livre comme du ring, un peu groggy et se lamentant : « Maman, pourquoi m'as-tu laissé tomber de ton ventre ? ». Peut-être pour que nous ayons au moins une question à laquelle répondre. Essayer de...

A propos d'une rose

Tristano meurt, de Antonio Tabucchi, traduction Bernard Comment, paru en juin 2004. Donc, pour moi, un livre tout neuf. Livré à la méditation des amateurs d'art conceptuel, ce bref extrait : « *Ils veulent tous t'expliquer le monde... Une rose est une rose est une rose. Eh bien, pas du tout. Tu sais que le rosier et le poirier appartiennent tous les deux à la famille des rosacées ? Etudie la botanique, le poirier fait des poires, et le rosier des roses, ça te semble la même chose ?* » Ne pas confondre détail et miette. Comme dit le Tristano de Tabucchi, « je philosofaille ». Philosofaillons donc ensemble, et gare, au bout, à la faille.

PerformARTS n°1

Printemps 2006

(ajout au texte précédent. N'a pas été publié)

Poste-Scriptoume encore : dans le dernier n° d'Art-Jonction (manque de place ou erreur de manipulation informatique) le début de mon article « *Quelques livres d'ici* » a sauté. Il y aurait été question du roman « *Le mouvement des nuages* » d'Anne Gérard paru dans la collection au titre significatif et sympathique « *Prémices* » dans laquelle figure aussi S. Braganti (Belem éd. Paris) qui se retrouvait ainsi sans nuances abruptement projeté en ouverture. Connue comme plasticienne, Anne Gérard avait donné d'intéressants livres pour enfants (éd. Ricochet, Nice). Le thème, secret de famille, n'est pas des plus originaux, mais une écriture directe donne à ce récit bien construit un ton efficace d'authenticité. Il suffit parfois d'aller au plus simple mais, nombreux sont les écrivains qui l'ont constaté, souvent le chemin est long pour y parvenir, et d'accrocher becs et ongles pour y rester.

Raphaël Monticelli,
« Bribes tirées de la mort de Dom Juan »

Jean Princivalle de l'Amourier aime publier des cycles insolites. En cours, le poétique initié par Michaël Gluck « Dans la suite des jours » qui ouvre avec le bien silencieux « Jour un » et comptera sept ouvrages quand viendra « Le repos ». Pour Raphaël Monticelli, avec le quatrième volume s'achève le premier temps du cycle « Bribes tirées de la mort de Dom Juan ».

Il ne s'agit pas d'un roman (quoi que...) un récit (bien que...) du théâtre (si ce n'est que...) un essai (mais cependant...) ni des carnets si l'on entendait notes qui auraient apparences et contenus de brouillons. Ce pourrait être aussi des Carnets, mais alors dans le style magique, façon P. Valéry, vous savez, que tout épaté lisant on se dit « Certainement *y-a-un-truc* ». A la relecture, en possession enfin des quatre minces volumes – division qui contribue à accentuer le non-lieu littéraire de l'objet – s'impose, si j'ose cet étrange assemblage, une unité de dispersion. Ces *bribes*, matériaux donnés comme en vrac, sont liées par la présence continue des histoires, (la grande et souterraine Académique et aussi les locales ou familiales tout autant inventives ou inventées), non que ça raconte (bien sûr ça raconte aussi) mais les grands textes (Homère, La Bible, et plus insolite La Chanson de Roland, et si je triche, un peu, je dirais que Dante, Cervantès et autres ne sont pas absents) les grands textes tissent un fond de scène devant lequel se déplace un voyageur (modèle Ulysse, mais aussi Dante, et Moïse et Josué, et *Dom Quichotte*...) Serait-ce donc un récit de voyage ? Nous sommes aussi dans le roman picaresque avec sa multitude de tiroirs et de fils qui nous emmêlent autant qu'ils se tissent. Sauf que l'itinéraire n'avance guère selon notre tradition géographique, il serait plutôt rêve de spéléologue... Nous voici explorant des gouffres, mais dans l'angoisse d'ignorer l'entre-deux encore plus nocturne. Miroir, mon beau miroir... Est-ce donc de moi qu'ici je parle ?

Ce serait du monde une conception tâtonnée, quelque chose qui aurait à voir avec au bout une naissance toujours espérée, toujours à venir. Une gestation malhabile (nous manquons d'expérience : on ne se fait naître qu'une fois) mais telle qu'en ses textes Raphaël Monticelli vieux routier d'écriture la construit, à ruses et malices d'architecte. Nous serions errants, et il y aurait toujours un manque, un creux, une caverne, un gouffre... Mais où donc le cinquième volume... ? Et autres suites... (voir amourier.com).

BEN, grand (auto)critique

Annie Vautier prenait la mouche. Plus d'un an après elle me transmettait par La Poste un texte (dans le même temps, à ce qu'on me disait, rendu public par le courriel torrentiel de Ben à ses « abonnés »). Au sujet d'un « Jeu m'emmêle » disputant des 40 ans de Fluxus à Nice (sept 2003, La Strada N°43). Il se trouve que, sollicité par une revue universitaire qui préparait un numéro « *Fluxus en France* », je terminais la rédaction d'un long article. (Consulter la revue « 20/21.s siècles » n°2 automne 2005, Cahiers du Centre Pierre Francastel. Pour renseignements, voir www.4t.fluxus.net). A fin de vérifier quelques détails objectifs, dates, lieux, noms, je me plonge dans de gros catalogues de manifestations prestigieuses que je n'avais jamais consultés (la bonne ou mauvaise fortune muséale de Fluxus ne m'obsède pas) : Je découvrais un entretien avec Michel Giroud (catalogue *Hors Limites*, Centre Georges Pompidou, 1994) dans lequel Ben exprime en général, mais en plus sévère et plus violent, ce que je disais de façon circonstancielle. Tout sur le ton – je cite Ben Vautier à propos de Fluxus: «...une expo qui vient trente ans après ? Ce ne peut qu'être pitoyable ! ». Le vilain ! J'espère qu'Annie V. voudra bien reprocher à son complice de m'avoir devancé dans la critique. Concordance de points des vues pourtant sans surprise puisque de 1958 à 1970 nous avons Ben et moi beaucoup échangé, beaucoup réfléchi, et beaucoup agité. Annie aurait dû savoir : d'avoir été à l'époque la seule femme de l'Ecole de Nice, et sans doute une des inventrices du Field Art en exposant ses Field-Works de plantes grasses ou vertes au temps héroïque du Théâtre Total, de Fluxus et du Laboratoire 32, temps, avant 1974, où quelque chose qui aurait pu s'appeler Ecole de Nice existait encore.

Donc « Fluxus en France », par la revue « 20/21.s siècles ».

Ne craignez pas l'origine universitaire de l'ouvrage, il n'en reste qu'une certaine organisation. Mais Fluxus prend la main, et dans la masse des informations, dans les approximations de la mémoire révélées par les interviews, apparaît une image assez réaliste de la confusion de ce non-mouvement. Fluxus, agglomérat plus ou moins mollement, et de plus en plus mollement au fil des temps, des gens qui se rencontraient en chaîne plus qu'en groupe et qui avaient en commun de ne pas pouvoir être ailleurs que dans la corbeille des inclassables. Ce qui explique que les actifs de la poésie concrète, du lettrisme, de l'I.S. ou de tous les illustres-Isms, qui chacun avait leur importance, n'ont jamais figuré qu'en marge et dix minutes dans la nébuleuse de Maciunas, laquelle était sans doute intéressante mais sans importance. Ce qui explique les routes diverses prises très vite par les protagonistes, qui n'existent plus que comme itinéraires individuels... pour ceux qui ont su se construire un parcours.

Un roman :

Paraît ce printemps un « Robert Filliou, nationalité poète » par Pierre Tilman, (Les presses du réel) qui se lit comme un roman. L'écriture de Pierre Tilman en fait un agréable romancier. Mais ceux qui ont un peu suivi les publications (Je pense entre autres à « Fluxus dixit, une anthologie », de Nicolas Feuillie, par le même éditeur) n'en sauront guère plus. Compilation pour l'essentiel des informations, cette biographie aurait pu valoir comme mise en situation (puisque P.Tilman en profite pour au passage donner le portrait de chacun des artistes rencontrés par son héros) si les tableaux convenus de misères joyeuses de la vie d'artiste, les complaisances affectives, et surtout l'ambiance « people », n'en décrédibilisaient la vulgarisation. Pas une seule référence des sources, même pour les très longues citations. Comme si l'auteur, bien que rarement présent, transmettait son témoignage. Œuvre de fiction. Tout ce qui fait mythes et légendes est tenu pour vérité. Hélas, on est là dans une confusion extrême. « Fluxus, poésie concrète, poésie sonore et beat generation se trouvent réunis sur scène ». Oui, mais se rencontrer, se confronter n'est pas s'assimiler. Le Cubisme n'est pas le Surréalisme même si Picasso a fait un temps joujou avec les Bretonnistes. Quarante cinq ans après, grandes manœuvres parisiennes de récupération. Les archéos font leur

boulot, mais nous, les Filliou, Serge III, Flynt, Maciunas, Alocco, Bozzi, G. Brecht et quelques autres on s'en fout des visiteurs de vestiges : voilà belle lurette que nous ne sommes plus Fluxus... Car personne ne l'a jamais été, bien sûr. (Jamais « comme ça »).

Retour aux vieux bouquins

Puisque nous sommes dans les vieilleries, continuons. A cause peut-être de la fin de l'année polonaise (2005 ?) je m'étais plongé dans les rayons poussières. « Ferdydurke ». Vous mettez une dose de « Les Caves du Vatican » grand cru André Gide, une rasade de « Les Copains » production d'un été exceptionnel Jules Romain, une part copieuse de « Le Château » élevé par F. Kafka, peut-être un zeste de « Nausée », mais pas de l'intelligente, pas celle du temps où Sartre avait un cerveau et, pas encore atteint par la drogue idéologique proliférante, s'en servait. Vous faites tourner le tout à l'aigre et vous obtenez le cocktail « Ferdydurke », breuvage facile comme en août un rosé de Provence trop frais, traître, et boum badaboum, que pour en penser quoi que ce soit, vous pouvez même il me semble penser n'importe quoi. Carnavalesque, peut-être ? Mais jamais avec le poids symbolique qui donnerait sens jusqu'aux détails. Avec Witold Gombrowicz on va du N au S ou de L'O à L'E. et réciproque. On joue le sens aux dés. M'avait agacé jadis à parution (en France). Il y a un truc, m'agace toujours, ça accroche, mais que c'est raz, que c'est gazon, que c'est crottes de bique. Pour son compte, Gide parlait de « Sottie » je crois. Disait aussi (Souvenirs de Cour d'Assise, me semble ?) « Tout comprendre, c'est tout pardonner ». C'est trop gentil. On fait comme « si de rien n'était ». (Avez remarqué ? L'expression revient à la mode).

Autre vieillerie : Mario de Andrade, « Aimer, verbe intransitif », paru en 1927, au Brésil, en portugais de Sao Paulo. Plein de malice, et pourtant dans sa critique sociale acide, n'est pas sans tendresse pour des personnages pas toujours très sympathiques. Sont tellement humains dans leurs faiblesses. Et chemin faisant, l'écrivain intervenant comme auteur, une réflexion en action sur l'écriture et sur la forme « roman » qui vaut le détour et aurait il y quelques années seulement été qualifiée d'actuelle. Pas facile d'être écrivain. Difficile de le rester. Le temps use. C'est son boulot, sans doute ?

Façons de voir

Terminons sur la plus légère gondole des lunes de miel. « Contre Venise » de Régis Debray : « Tout le monde aime Venise, mais chacun aime Venise pour ne pas être comme tout le monde ». Quelques années qu'il a été publié, mais tout frais à la lecture. Faut dire, comparé aux égouts de Venise, facile d'être frais comme un gardon. « Fréquenter là, et en causer, c'est grand standing ». Venise est un original parfait, mais tiré chaque année à quelques millions d'exemplaires, signés de tous les noms, selon souhait : « De Commynes à la Princesse des Ursins, de Pétrarque à Anne de Noailles » On pourrait ajouter, plus bas de gamme, de Cocteau à B.H.L. Ou Sollers, qui sort un bouquin pour défendre la vertu outragée de sa boueuse maîtresse. Défend sa soupe, bien qu'il soit très très loin de solliciter les « restos du cœur ». Dit que, Régis, ce trouble fête, n'est pas de son monde. Inutile de préciser, on voit à lire une seule page qu'ils n'ont pas le même vécu. Ça me fait penser à ce médecin qui de mon jeune temps, quand je raclais les fonds de tiroirs pour acheter tissu et couleurs, me disait : « Vous n'avez pas visité l'Inde ? Il faut, c'est magnifique... ». J'ai eu beaucoup de mal pour aller jusqu'à Florence. Ne vivons pas le même monde, d'où troubles de la vision.

Performarts n°2 Été 2006

JEAN CLAIREMENT ATRABILAIRE

(à propos de Jean Clair)

Un conservateur à réactions. Je n'ai pas dit moteur, mais j'aurais pu. Il arrache. Les mauvaises herbes et parfois quelques bonnes avec, ceux qui jardinent comprendront. Chacun donc, puisque depuis trois siècles on nous répète « il faut cultiver son jardin ».

Ses essais sont efficaces. Il a le coup de pied pour transformer et dans la fourmilière. Et il sait écrire, lui. Je crois me souvenir qu'il y eut au début un roman... Vous me direz, ce n'est pas un critère absolu, loin s'en faut comme on le voit chaque automne, mais à taquiner cinquante ans l'écriture... Pas toujours bonne vue, même si sa scie s'efface : dans l'art contemporain dit-il « nul danger non plus de voir s'y marginaliser quiconque ». Vraiment ? Je vous dresse une liste ? D'accord, les artistes marchands, sortis des Ecole d'Arts et Gestion, risquent pas grand-chose, sont certifiés conformes. Mais les autres, ceux qui y vont la bouche en cœur sans gérer leur carrière, les naïfs croyants ? Au bout de quelques décennies, parfois, on s'aperçoit qu'ils ont existé. Alors, brusquement, spéculation sur la rareté, quand ce n'est pas sur le cadavre.

Pour le lecteur de « Du surréalisme considéré dans ses rapports au totalitarisme et aux tables tournantes » l'intitulé disait déjà le respect tout surréalisant (et ironique un peu) avec lequel l'auteur considérerait son objet. Lu ce précédent, mais pas encore le « Journal atrabilaire » paru cet an. Titre sans surprise... Judith Perrignon (Libé 7 avril 2006) y signale « ses grands moments de mauvaise foi ». Je connais, je pratique aussi. Bon outil pédagogique, le contre-pied, la mauvaise foi jubilatoire. Parfois le lisant, je me dis : « Oui, oui, vas-y, cogne ici, cogne là... ». Puis comme lui râlant, mais contre, je le juge bien excessif. Possible d'estimer que l'officiel quasi monopole de Buren et de quelques autres institutions nationales est abusif et stérilisant, mais faire en contrepartie l'éloge d'un expressionnisme post-picassien mal digéré type Bacon, est-ce bien raisonnable ? Finalement il y a saine lecture puisque ce n'est pas consensus, que ça sème le doute et fait lever la pensée. Faire penser, ça fatigue le lecteur, alors il est évident que ces livres-là n'envahissent pas les vitrines des libraires. Moteur à réaction, mais qui pousse en tous sens et bouscule le jardin à la française. Donc guère utilisable pour qui ne connaît qu'un chemin étroit et balisé. Moi, je suis pour les pissenlits et les pâquerettes dans le gazon.

Je pourrais ici reprendre le principal de l'article de septembre 2003. Comme : « Bien sûr, encore une fois (prends garde à droite, prends garde à gauche) les « on » de tous bords accuseront Jean Clair de fournir des armes aux conservateurs, aux réactionnaires et aux extrémistes de tous bords. Pas facile de naviguer entre les rigides de tous dogmes, les vaseux des nébuleuses et les dogmatiques de l'anti-dogme. » Sauf que j'y mettrais « accuser » au présent..

Donc nous le lisons, pour approuver ou pour râler, mais frotter les petites cellules grises à faire des étincelles, que les strates des poussières du train quotidien ne les ensevelissent. Toujours la question fondamentale : à quoi sert la critique ?

Performarts n°2 Été 2006

Lettre de Marcel Alocco à Christian Depardieu

Nice, juin 2006

Sans doute écho nocturne aux Cahiers de la Côte d'Azur annoncés pour le n°2, j'ai rêvé que j'étais condamné à écrire un guide des hauts lieux de l'Art sur la Côte. Donner des étoiles ou des toques pour en qualifier les nourritures. Gênant : Comment comparer le super palace et l'auberge familiale ? Qui d'autre aurait les moyens financiers et logistiques des expositions Chine, Warhol, ou New York, mises en scène superbement par le Forum Grimaldi à Monaco ? Comment comparer les Châteaux (Cagnes, Valrose, Carros...) qui avancent cahin-caha avec des pics et des vals leurs cuisines régionales, et les Grandes Institutions où exercent les grands maîtres ? Quels critères communs entre le Mamac, qui en Musée se doit de faire d'abord dans le patrimoine (même récent) et la Villa Arson qui donnerait plutôt dans le tout frais sorti du four et l'à venir fera le tri ? Où classer La Malmaison cannoise qui tire son épingle du jeu, la Fondation Hugues avec sa ligne vingtième récent, ou la Fondation Maeght qui fait événement ponctuel ? Beaucoup plus modestes, grâce à la personnalité des responsables, quelques lieux (comme à Villeneuve-Loubet, Saint-Jeannet, Valbonne) avec des hauts et des bas se distinguent par la continuité de l'action. Souvent la politique culturelle des lieux municipaux subit, hélas, d'amicales pressions locales qui nuisent à la crédibilité des programmes. Faut faire avec, faut choisir ses visites. (Laissons hors-jeu les Galeries, auxquelles les nécessaires objectifs marchands imposent à court terme plus de contraintes...)

Et quelle note donner à un lieu qui, ces dernières années, aurait présenté en expos personnelles Arman, Alocco, Ben, Jean-François Dubreuil, Bernard Pagès, Chubac, Max Charvolen, Viallat, Martin Miguel, Claude Gilli, V. Isnard, Anne Gérard etc... avec présence des artistes face au public ? De quel Musée ou Centre d'Art imaginaire je parle ici ? D'une petite auberge au bord de l'eau qui a nom Espace d'Art du Collège Port Lympia, à Nice. Il existe fort heureusement en France, dispersés sur le territoire, quelques lieux modestes qui mènent ainsi, chacun à leur façon et à leur niveau, un travail d'exploration exemplaire (je pense, parmi bien d'autres, au C.A.P. de Royan, à l'Espace Vallès de St Martin d'Hères, ou au C.A.P. de Saint Fons). Donc, notons que les rêves ne sont pas toujours vains, et que, si quelques moyens sont évidemment nécessaires, la cohérence d'une ligne culturelle et le choix des artistes présentés sont peut-être encore déterminants.

Performarts n°3
Automne 2006

AVEUGLANTE MONOCHROMIE

Que les artistes aussi sont aveugles

Yves Klein (qui voulait ignorer les monochromes antérieurs) disait à propos de l'invitation à l'exposition dite « du vide », imprimé en relief « *pour que les aveugles puissent la lire* » : « *Ils sont tous aveugles* ». Marcel Bataillard, qui se dit « peintre aveugle », propose « ***Entre quat'z'yeux*** » (Editions de L'Ormaie, 2006) textes aussi brefs qu'intelligents : Parlant de son vécu de l'art, un artiste peut écrire les yeux fermés et être plus clairvoyant que bien des « critiques » salariés. Mais comme chaque artiste lit d'abord chez les autres ses propres problèmes (note autocritique !) je ferai quelques réserves à propos de certains paragraphes du chapitre : « Marcel Duchamp était-il de droite ». Faire de sa pensée l'origine de l'art pour Grandes Surfaces est une facilité rituelle. L'objet « urinoir » n'est art que d'être, sans raccords ni circulation d'eau, en une position qui le fait impropre à l'usage. Que la société de consommation, qui fonctionne à flux tendu, attende un demi-siècle pour mettre en vente « urinoir » en toute petite série comme « Fountain » ne me paraît pas être le rendement idéal du gadgetisme. C'est au pire une entreprise d'ART-tisane. La valeur marchande n'est pas critère d'art. Quoi que tu fasses, Marcel, même si tu n'y penses, eux sauront toujours en faire du fric.

Pertinence du discours

Ne pas confondre la démarche de Marcel Duchamp mettant, paradoxe de l'art, l'objet en position de simulation (fontaine), un Tinguely ou un Arman créant un langage d'objets, avec les pratiques d'artistes récents qui ont refait du ready-made vide ou repeinturluré. Neufs ne sont que d'occasion, n'avancent pas d'une demi-idée. Bien des discours philosophiques qui conditionnent les expositions pourraient s'appliquer à des œuvres si différentes qu'ils perdent pertinence. Le discours déborde un objet sans consistance (et peut être excitant pour l'esprit), ou ne dit de l'œuvre que le banal, et le fait plastique le déborde largement, ce qui est la norme pour les travaux les plus originaux et novateurs. L'effet de l'œuvre plastique ne s'épuise pas par la parole.

« Fin et commencements »

Dans la même collection, Denys Riout, dont nous avons signalé « ***Qu'est-ce que l'art moderne*** » (Gallimard, Folio), l'un des panoramas possibles de l'art récent, donne, revu et augmenté, un ouvrage paru en 1996 aux Editions Jacqueline Chambon : « ***La peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*** ». Question encore d'aveuglement : « *L'intelligibilité sémiologique idéale de la peinture est réalisée dans une peinture pour aveugle. L'abstraction radicale et monochromatique en serait l'incarnation parfaite : elle propose un visible qui n'aurait pas besoin d'être vu.* »

Denys Riout, au-delà de « *l'histoire et de l'archéologie d'un genre* », développe une réflexion sur les problèmes fondamentaux auxquels se confronte chaque génération de peintres. Quasi-monochromes, limites, propositions réitérées du dernier tableau. Se heurtent la pratique et le texte, se manifeste que pour intégrer la culture la peinture doit être dite, inévitablement discutée et contestée. La notion de monochrome entretient ainsi « *un malentendu fécond* ».

Explorer le champ des possibles

La proposition de Malevitch, « Carré blanc sur fond blanc » est une œuvre fondatrice et féconde de la peinture du siècle dernier. En posant un presque carré, blanc, avec une marge de toile qui l'entoure et sépare d'un fond peint d'un autre blanc, Malevitch initie une peinture-tableau. Yves Klein, labellisant le « monochrome », non seulement vulgarisera un concept entre-temps bien exploré, mais passera de la peinture à l'objet, d'autant plus qu'il peint les champs du support, et des « objets » (éponges, sculptures) autres que le tableau. Yves Klein pas étranger au Nouveau-Réalisme. Autres problèmes. Durant presque un siècle la réflexion se poursuit en blanc, en noir, en couleurs ; et des textes : Malevitch, Rodchenko, Strzeminski, Maria Ivanovna, Pougny, Klioune, Newman, Rothko, Still, Manzoni, Fontana, Stella, Rauschenberg, Mangold, Ryman, Reinhardt. Et d'autres, jusqu'à aujourd'hui, avec plus ou moins de pertinence, ont affronté la couleur dans la pratique des limites. Questions à la possibilité de l'abstrait, de la figure. Peinture toujours à repenser. « *Monochromie banalisée* » dit Denys Riout parlant des quarante dernières années. On tombe vite dans l'insignifiant quand ce qui est peint n'est pas aussi suffisant que nécessaire : La page blanche possède l'ouverture à tous les discours, mais elle n'étaie ni ne réfute le dire qui l'exploite. Vertige du vide utile à certains « philosophes », mais les œuvres persistent. Ce livre fortement documenté permet de faire provisoirement le point. Le dernier tableau n'est toujours pas peint. Le serait-il, il y a, il y avait, il y aura la peinture hors du tableau. « *La peinture déborde* ». Ces deux ouvrages de D. Riout, seront aussi utiles à ceux, étudiants ou amateurs, qui voudraient entrer dans la réflexion sur l'art contemporain qu'à ceux, acteurs des arts plastiques, qui désirent repenser et approfondir la vision qu'ils en ont. Nos amis italiens trouveront « Qu'est-ce que l'art moderne » sous le titre « *L'Arte del Ventisimo secolo, Protagonisti, temi, correnti* » (Einaudi, 2002). Rappelons du même auteur *Yves Klein, manifester l'immatériel* (Collection Art et Artistes) paru en 2004. Enfin, à l'occasion de l'exposition « *Yves Klein. Corps, couleur, immatériel* » présentée au **Centre Georges Pompidou** du 3 octobre au 5 février 2007, les Editions Gallimard publieront de Denys Riout *Yves Klein, l'aventure monochrome* (Collection Découvertes).

Performarts n°3
Automne 2006

Lettre de M. Alocco à Christian Depardieu et Alain Lestié

Nice, octobre 2006

J'ouvre au hasard (tu parles !) une publication concurrente, (comme je dirais à la télé « la chaîne rivale » si je voulais surtout ne pas faire de pub à « artpress »), et je tombe (si j'ai bien compris, car c'est en anglais, évidemment), sur une page de publicité monochrome d'une vente Yves Klein. Le hasard qui fait bien les choses avait prévu à Beaubourg pour cette fin d'année un grand show tout bleu, tout feu, tout flamme. Je pense à la note qui suit « Devoir de vacances » paru en éditio de notre n°3. Rien d'exceptionnel direz-vous, en toute raison. Normal que la séduction exercée par la monstration culturelle sur l'amateur jusqu'ici dubitatif puisse être satisfaite dans la boutique en face. Toute galerie profite de la chance, en principe méritée, d'avoir un artiste mis en évidence muséale. Question de limites.

Le cas évoqué par Alain Lestié est assez rare : un artiste instrumente le musée en vitrine marchande pour un ensemble rétrospectif de pièces qui sera mis en vente à la sortie. Où est la limite ? Ce fait évoqué en réunion de rédaction est-il tellement anormal ? N'est-il pas la sanction logique de toute une politique qui depuis une trentaine d'années a reconstruit un système d'art, institutionnalisé si ce n'est « officiel », semblable à celui qui faisait des Bouguereau, Gervex, Meissonnier, Cabanel, Gérôme, etc... les maîtres (admirés) des Académies et du marché ? La diversification des Salons et la mise en place du réseau de galeries privées qui a suivi avaient un temps rompu l'harmonie administrée. Chacun des grands salons rivaux que j'ai connus (Réalités Nouvelles, de Mai, Grands et Jeunes, Comparaisons, Jeune Peinture) avait sa spécificité, mais les sélections étaient faites par des artistes, parmi leurs pairs et les nouveaux venus, sur des critères esthétiques. Et puis (par quel miracle ? — innocent, bien entendu), marginalisés au début des années 1970, les Salons ont cédé la place événementielle aux Foires. Galeries et collectionneurs découvraient, faisaient leur choix dans les ateliers et les salons ; aujourd'hui galeries et institutions (on dit maintenant Ecoles pour Académies) favorisent les produits marchands à l'image normalisée de ce qu'ils disent être l'Art International, oubliant que la création qui peut intéresser un amateur est celle qu'il ne trouve pas ailleurs. En toute-bonne conscience on écrit en introduction d'un article, parlant des oeuvres, (dans une publication rivale, toujours) qu'une manifestation d'envergure subventionnée à 50% a permis des « échanges entre des collectionneurs, des conservateurs, des institutions publiques et des galeries privées ». Où sont les limites ?

Nous sommes en train d'oublier que s'il faut de l'argent pour construire de la culture, la Culture est justement la part des pratiques et des objets culturels que l'on s'approprie, part créée, gagnée ou volée... qui doit donc être désirée, mais qui jamais ne peut simplement s'acheter.

Performarts n°4
Hiver 2006/07

Raphaël Monticelli

(participation M.Alocco à l'entretien)

Bernar Venet Ou La force du retrait

Histoire de signes . J'entends : « Tu as vu mes signes noirs ? » Je regarde la toile au fond jaune éclatant sur laquelle glissent chiffres et lettres ordonnés –on dit « symboles »- les équations mathématiques. J'opine. Puis je tourne la tête et regarde Bernar Venet qui me désigne –par delà la fenêtre- devant la maison- une petite retenue d'eau sur laquelle passent -entre murmures d'écoulement et frisures de lumières – deux cygnes noirs.

Savoir accueillir l'inattendu

L'homme est accueillant, attentif, disert, chaleureux. Je ne sais s'il est vraiment sûr de lui, mais il est assuré de son affaire, de sa démarche, et comme ne demandant qu'à elle, et d'elle seule attendant tout. Si on le voit satisfait c'est, soudain, pendant ce bref moment où elle lui ouvre une porte inattendue. C'est cette ouverture, cet appel sans cesse en dehors de lui, qui le tire et le guide. Sans repos. Pas d'art, ici, sinon du choc. Ou de l'arrachement. Pas de ronronnement, pas de routine, mais des moments de chaos, de tumulte, de phosphorescence, de fulgurance, qui naissent -toujours- d'une irruption immotivée du réel, ou d'une façon inattendue et immotivée de le percevoir quand des regards innombrables l'avaient tenu pour trivial. Un heurt inattendu qui l'a laissé, un temps, sans voix, sans mouvement, comme suspendu face à l'incompréhensible et à l'inconnu.

Dessin d'une trajectoire

Bernard Venet, naît à Saint Auban dans les Alpes de Hautes Provence en 1941. La ville, c'est Pechiney pour qui toute sa famille travaille. L'enfance, c'est la découverte de sa propre habileté plastique et, très tôt, la rencontre avec l'art. La fin de l'adolescence, c'est l'immersion dans le milieu artistique niçois où il rencontre Arman puis tous les artistes de l'école de Nice avec qui il noue ses amitiés. Il rejoint très tôt New York -il a 25 ans- où il découvre le minimalisme et fait la connaissance du milieu artistique, de Marcel Duchamp à Don Judd. Après moins de dix ans de débordante activité artistique, à 30 ans à peine, il décide d'arrêter. Mais il reprend à 36 : en 6 ans, dit-il, je me suis formé. J'étais un autre Bernar Venet. J'avais effectué une conversion du regard.

Les chocs, ce sont les rencontres des œuvres et des artistes mais aussi des irruptions inattendues du réel, goudrons ou tas de charbon. Ce sont aussi ceux que lui offre sa propre activité quand, au hasard d'un faux mouvement, il ouvre la série des accidents.

La problématique, fondée sur une mise en question radicale de l'art et du statut de l'artiste, se développe à partir de l'idée que l'artiste doit être aussi distant que possible de sa production, parce que l'art n'est pas affaire d'affect. De là son intérêt constant pour toutes les procédures qui font intervenir des forces, des paramètres ou des acteurs étrangers à l'artiste. Il les décline lui-même volontiers, les mettant en tension avec leur contraire ; et elles entrent souvent dans les titres de son travail : alea, désordre, indétermination, chute, effondrement, accident... Il faudrait ajouter un trio à cette énumération : vision / matière / concept... Ou, de façon plus dynamique : visualisation, conceptualisation, matérialisation...

Musardages dans l'atelier d'assemblage

Nous voici au Muy, dans le Var, au lieu dit de la Ferrières. Atelier. Ici on reçoit les arcs d'acier, venus de l'usine hongroise. Ici on assemble. 3, 4, 5 arcs qu'il faut associer... Et une équipe s'y emploie : disposer, souder, polir.

Il y a de la scénographie et de la chorégraphie dans l'atelier : toute une série de déplacements et toute une gestuelle qu'on voudrait retenir parce qu'elle inscrit dans le moment et le mouvement ce qui va donner sa forme ultime aux arcs assemblés. Il y a un dedans et un dehors de l'atelier : un lieu pour l'assemblage, un autre pour les arcs assemblés... Il y a un avant l'atelier d'assemblage : le travail de maquettes et de dessins, et celui de l'usine de production.

On sait bien que la sculpture achevée va se charger de tout cela : elle va orienter le sens de ses regards et suggérer ses mouvements à qui voudra la voir sous tous ses angles.

Droites, lignes, tubes, arcs, angles, assemblages, lignes et surfaces indéterminées, dans l'œuvre de Venet, la sculpture est toujours en dialogue avec le dessin –le dessin du technicien autant que le dessin de l'artiste ; l'organisation des formes dans l'espace tridimensionnel relève d'un projet bidimensionnel, et l'artiste conserve dans la sculpture le dessin, comme c'est le cas par exemple pour les lignes indéterminées, la formule, comme dans la mention de la mesure d'un arc en degrés.

Ce qui est frappant, dans les assemblages, comme dans tout passage au volume, chez Bernar Venet, c'est la diversité des traitements d'échelle, et leur gestion. Si chaque sculpture, quelle que soit sa dimension, impose une cohérence forte –la raison de sa nécessité interne- du fait des modalités de sa conception, son impact sur le regardeur est naturellement très différent selon qu'elle est un objet de 20 cm posé sur une table, un ensemble de 3 ou 4 mètres, un monument de 20 ou 25 mètres...

La différence d'échelle implique ainsi une diversité esthétique, des effets différents sur des zones de sensibilité différentes, la mise en mouvement de relations différentes à l'environnement et au monde. A la limite du décoratif quand il est de petit format, l'objet monumental questionne la nature, la ville, le bâti, et notre façon de nous mesurer au monde. Dans l'un de ses textes sur l'art, Alain Freixe écrit, à propos du rapport qu'une œuvre établit avec le réel : « Dire que c'était là... ». Et c'est bien ce que l'on se dit face aux œuvres de Bernar Venet : dire que c'est là, dans cette formule faite pour le seul usage de notre raison, que se tenait l'arc monumental qui s'impose à l'espace urbain, et que cette sorte de maquette rappelle et évoque, dire qu'il était là, cet espace qui accueille l'œuvre et que je n'avais jamais vu comme je le fais maintenant que l'œuvre qui s'y inscrit le désigne, dans son entier dépouillement.

Glanages

(Propos recueillis par Raphaël Monticelli et –à peine- retouchés par lui)

1 - Marcel Alocco : Structure – couleur – concept - art

« Je suis frappé par deux constantes dans ton travail. La première c'est que tout ce que tu proposes est simple et structuré : même un tas de charbon a une structure physique déterminée par des paramètres comme le poids, la masse, la chute... Tout ton travail montre qu'il y structure même quand nous y voyons de l'aléatoire. La deuxième constante, c'est l'absence de couleur. Mise à part la période des équations, tout tourne autour du noir et du brun.

Je suis frappé aussi par le fait que l'on te classe toujours volontiers parmi les conceptuels. Il me semble qu'un artiste, s'il n'est que conceptuel, se transforme en philosophe. Il n'est plus artiste. Or il

y a toujours chez toi une matérialité très forte : tes travaux de simple surface sont rares. Les goudrons, par exemple, réalisés sur carton ondulé dont tu as arrondi les angles, sont travaillés comme volumes. Il y a ainsi toujours une matérialisation très forte du concept. Tu es sculpteur. Davantage sculpteur que Carl Andre, par exemple, dont les œuvres sont tellement écrasées par le concept que le seul fait de les décrire suffit à les montrer. Dans ton travail, si on ne voit pas l'œuvre, elle n'existe pas. C'est pourquoi il me semble que tu réalises un passage intéressant du concept à l'œuvre d'art physique... une « artistisation » du concept réussie, en quelque sorte. »

2 - Marcel Alocço – Raphaël Monticelli – Bernar Venet : Autour de l'idée de « modèles » dans l'art
MA : L'idée de « modèle » est importante et elle me paraît utile pour comprendre ton travail.

Cézanne, face à la Sainte Victoire, produit chaque fois un tableau différent.

RM : Parce que sans cesse le « modèle » « manque à notre désir ». Le regard qu'il porte sur la nature renvoie sans trêve Cézanne à son incapacité et à son impuissance.

MA : Et Cézanne ne résout aucun problème de géologie ou de botanique. Il dispose d'un modèle sur lequel il effectue une projection de type artistique. L'art, c'est le regard porté sur le modèle.

RM : et le regard, c'est la mise à distance du modèle. Ce sont toutes les procédures que l'artiste met en place pour établir une distance entre celui qui peint et ce qu'il peint.

BV : cette mise à distance, c'est bien ma visée depuis le début : lorsque je faisais les cartons, je les donnais en recommandant de les repeindre : les cartons qui n'ont pas été repeints par quelqu'un d'autre ne sont pas de moi.

RM : radicalisation de la mise à distance par le retrait de l'artiste. Ce qui permet la mise à distance et le retrait, ce sont les procédures que tu as mises en œuvre et auxquelles tu te tiens. Tu peux expliciter chaque phase de la procédure, ce qui signifie que si tu peux la mettre en œuvre, d'autres le peuvent aussi : des assistants de l'artiste, mais aussi ceux qui acquièrent l'œuvre.

3 – Bernar Venet : De l'art du retrait au retrait de l'art

De 1971 à 1976, Bernar Venet arrête son activité artistique. Il poursuit néanmoins recherches, lectures, conférences. Il arrête, parce qu'il estime être parvenu au bout d'une démarche, au bout du « concept ».

BV : « J'étais alors, sans doute, le seul artiste conceptuel qui pouvait dire qu'il en était arrivé au point qu'il n'y avait plus lieu de continuer. Continuer, ça aurait été satisfaire mes pulsions pathologiques à la création d'objets, ou le marché, ou les amateurs d'art. Tout cela me semblait extérieur à l'art.

Mon objectif avait été de donner une nouvelle définition de l'art. Je considérais que ce travail était fait. J'arrêtais sans regret... Les six années qui ont suivi ont été des années d'étude, de réflexion, et d'approche critique de ce que j'avais fait. J'ai pu mesurer les limites des idées que j'avais défendues, et en tout premier lieu, celle d'objectivité.

Fort de cette nouvelle expérience, au bout de 6 ans, j'étais un autre Bernar Venet, disposant de possibilités nouvelles de développer un travail. »

4 - Bernar Venet : Réduire les interprétations

« J'ai connu une période conceptuelle au tout début de mon activité. J'ai voulu aller au bout de ce possible-là et j'en suis arrivé, en 1967, à faire des œuvres totalement « dématérialisées » pour reprendre l'expression de Lucie Lippard .. L'œuvre était dématérialisée, mais le concept –la formule mathématique au moins- était présent.

Mon objectif principal était alors de réaliser une œuvre qui ne prête à aucune possibilité d'interprétation. Je travaillais ainsi à des œuvres « monosémiques », même si je n'avais pas encore explicité cette notion là. »

5 - Bernar Venet : Les principes du travail, rigueur, sobriété, économie

« Je n'ai jamais eu peur de passer d'une étape à une autre, d'une série à une autre, de changer de façon de travailler, et d'angle d'attaque. Mais, depuis mes débuts, les exigences sont toujours les mêmes : la sobriété, par exemple, est l'une des constantes de mon travail, à toutes les étapes de mon évolution, j'ai toujours évité la surcharge, toujours voulu réduire la réalisation au minimum nécessaire.

Le recours aux mathématiques est une autre constante : parce que j'ai toujours cherché à réduire le plus possible toute expressivité, que je refuse toute spontanéité, que mon projet est de présenter un art aussi débarrassé que possible des affects de Bernar Venet, j'ai eu recours à ce qui représente –à tort ou à raison- l'objectivité même.

Lorsque je mets en place la série des « accidents », par exemple, je ne suis pas dans la colère ou dans la fureur : les « accidents » sont le résultat de forces qui me sont extérieures : ils ne dépendent ni de ma violence, ni de ma manière d'agir.

Ce qui motive, encore, de façon constante, mon travail, c'est l'idée d'effondrement –vraie dans le goudron, le tas de charbon ou les accidents- c'est le couple déterminé/indéterminé qui y est à l'œuvre.

C'est à partir de ces idées-force, de ces « concepts » dont la liste n'est pas close, que je projette des possibilités d'œuvres qui me satisfassent visuellement, formellement et conceptuellement. »

6 - Bernar Venet : De la cohérence

« Jamais je n'aurais imaginé, en 1966, que je présenterais un jour 100 tonnes d'acier en désordre. Compare le « tas de charbon » de cette époque et les « accidents », ajoutes-y les combinaisons aléatoires, les indéterminés, tu verras qu'il y a cohérence : dans tous les cas, l'incertitude est bien mon hypothèse de travail. »

7 - Bernar Venet : De l'usage des équations mathématiques

« J'utilise les mathématiques comme un sujet possible, de la même façon que Malévitch utilise la géométrie, ou Cézanne les arbres et les fleurs sans être botaniste. J'utilise les mathématiques pour continuer à définir un nouvel espace de l'art qui n'est ni figuratif ni abstrait. »

8 - Bernar Venet – Raphaël Monticelli : Naissance de la série des « Accidents »

BV : « Comment sont nés les « Accidents ? » Je travaille le plus souvent d'abord sur maquette. Une fois l'installation réalisée, je photographie à la bonne hauteur pour me faire une idée de la réalisation en grand format. J'étais donc, un jour, en train de réaliser la maquette de barres d'acier appuyées contre un mur de manière à produire des effets de relief quand, tout à coup, sans le faire exprès, j'ai fait bouger la maquette et tout s'est effondré.

Après la première réaction de déception, en regardant l'effondrement m'est revenue l'image du tas du charbon et la parenté du désordre m'a intéressé. En même temps, il m'a semblé impossible d'associer la rigueur géométrique de ces barres d'acier toute droites, à ce désordre accidentel. Aussitôt après, pourtant, je me suis dit : « pourquoi pas ? » cette association de l'ordre et du désordre...

RM : Bel hommage à Bachelard...

BV : En effet, hommage à Bachelard

RM : Il me semble que les effets de l'accident, de l'indéterminé, de ce qui est à l'œuvre dans ce qui nous paraît aléatoire a toujours intéressé l'humanité ; et ça fait l'objet aujourd'hui de l'attention des physiciens.

Dans le cas précis tu as pris en compte, comme artiste, et avec la démarche et les moyens de l'art,

un phénomène, ou un événement auxquels les scientifiques peuvent s'intéresser avec les moyens qui leur sont propres.

BV : il faudra lire le texte de Pedrini dès qu'il paraîtra. Il appelle ça le « possibilisme ».

9- Bernar Venet : Tendances

« Je m'inscris dans la lignée d'un Franck Stella qui dit « what you see is what you see », et plus encore, je suis dans les mêmes préoccupations que Donald Judd qui parle de la recherche de l'objet spécifique qui ne fasse référence qu'à lui-même. Mais chez Judd, l'interprétation est encore possible.

J'ai essayé de limiter au maximum toute interprétation en cherchant à sortir de l'opposition Figuration/abstraction. »

Les œuvres sur toile de la dernière période sont bien différentes de ce que Bernar Venet avait proposé jusque là : toiles dans une œuvre essentiellement vouée à la sculpture, diversité colorée qui n'était jamais apparue dans le travail de l'artiste ; elles s'inscrivent pourtant très clairement et très rigoureusement dans une problématique qu'elles creusent et diversifient.

Je retiendrai six « leçons complémentaires » de cette dernière période :

- L'art de Venet ne joue ni du secret, ni de l'énigme : on sait que –toujours- quelqu'un détient le sens et la pratique de l'équation ou du diagramme présenté et que ce sens est accessible à tous par des moyens disponibles à tous.
- L'art de Venet travaille sur la zone de manque entre un savoir théoriquement disponible et accessible et le savoir effectif auquel individu a eu accès et dont il peut réellement disposer.
- L'art de Venet travaille la distance et d'abord celle qui s'établit entre une équation –aussi « équation » que possible- et un environnement plastique –aussi « peint » que possible.
- L'art de Venet est un art de l'incertitude : il met en jeu –et en cause- des zones de certitude ; si l'équation est incompréhensible au profane, sa présence comme objet à regarder dans un contexte plastique n'est pas plus compréhensible au spécialiste.
- Par cette mise en jeu et en cause, l'art de Venet permet des mises à distance en cascade: chaque toile est objet construit aussi bien du savoir du scientifique, de l'amateur d'art et du grand public, que de leur ignorance.
- Ce n'est pas le moindre des effets de l'art que de permettre à tous de faire quelque chose de ce qui échappe à notre savoir et qui ne soit ni occultation, ni mythification, ni mystification.

Paradoxes de l'art du retrait : quand l'artiste s'efface comme pour laisser l'art se faire de ce qu'il ne maîtrise pas et de ce qu'il ne comprend pas, il ouvre au spectateur un espace de présence et de questionnement qui induit des effets de savoir.

Raphaël Monticelli
Performarts n°5
Printemps 2007

**Le dialogue continue
(Une lettre, encore ... à nos lecteurs)**

Dans le précédent n° j'évoquais l'inversion dans le temps des modalités de sélection des artistes, du jugement jadis par les pairs influençant le marché jusqu'à la prise de pouvoir du marché. Comme je l'espérais, quelques lecteurs (ou amis qui me veulent du bien) m'ont interpellé pour dire qu'en souhaitant un retour des Salons j'étais un ringard nostalgique. Je n'avais pourtant (regretter est inutile) que constaté le retour à une situation institutionnelle du milieu du dix-neuvième siècle, qui marchandise totalement la production artistique. Lorsqu'au « qu'est-ce que ça vaut ? » se substitue le « combien ça vaut ». Quant à donner la solution...

Entre le moment où j'écrivais la précédente lettre et sa publication, j'ai reçu un **Culture.Gouv**, magazine du ministère de la culture et de la communication (n°42). On y signalait le succès de la Foire Internationale d'Art Contemporain (FIAC) avec 86 000 visiteurs (à Paris). Et 135 000 pour la très institutionnelle sélection « Force de l'Art » (à Paris). Mais 440 000 pour Cézanne (à Aix-en-Provence !), ce qui relativise... Et le Salon « Art en capital » (Capital ???? on joue sur les mots ?) annoncé devait (a dû) accueillir au Grand Palais (à Paris) du 9 au 19 novembre plus de 2000 artistes. Ce qui, selon mes accusateurs, semblait combler mes vœux. Hé bien non !

L'artiste « souvent amateur » nous dit-on pouvait ainsi « accéder à une large audience ». A supposer un très bon et solide marcheur au regard très perçant qui sacrifierait quelques minutes aux artistes qu'il connaît et apprécie, resterait au visiteur, à vue de nez, 3 heures pour le reste, soit quatre à cinq secondes par envoi — dans le cas improbable où la fatigue, la saturation ou la folie ne l'aurait avant terrassé. L'artiste (« souvent amateur ») pourra se vanter d'avoir été vu en exposition à Paris... durant 4 ou 5 secondes. Quant à avoir la bonne solution.... Certitude : le ringard, c'est ce Salon. Ici l'Histoire ne ment pas. Les salons anciens fusionnés pour constituer le « Capital » sont les « traditionnels », ceux qui au fil des ans étaient devenus les moins accueillants pour les novateurs : « Artistes indépendants » (qui s'illustrait déjà en refusant le « Nu descendant un escalier » de M. Duchamp), « Artistes Français », « Comparaisons » (lequel réservait cependant par définition une petite part aux formes nouvelles, le seul des cinq **que** je citais à être en « Capital ») et, enfin, le « Salon du Dessin et de la Peinture à l'eau » (qui, d'après la chanson, se devrait d'être plus rigolo).

On peut souhaiter que « La force de l'Art », dont on annonce la pérennisation triennale, prenant de la rigueur et s'interdisant par exemple de montrer un même artiste deux sessions successives, à fonctionner comme « Le Salon » que l'Empire second suicidât, ne deviennent pas « Le Salon » de la cinquième (ou sixième) République. Nous sommes à ce jour dans une grande confusion des missions. On peut gouverner l'industrie et le commerce de l'art, dans une certaine mesure favoriser la diffusion des oeuvres, on ne gère pas la création. A explorer l'histoire de l'art, on constate que les artistes marquants dédaignés par les officiels contemporains (comme Van Gogh, Cézanne, Gauguin...) étaient appréciés par les meilleurs de leurs pairs. Passons sur le fait permanent que le jugement critique demande autant de capacité créatrice que l'art plastique, et constatons que, dans les publications ordinaires, le journaliste « généraliste » qui ne s'aventurerait jamais à commenter les mathématiques ou la médecine s'arroge la compétence de juger de l'art. Le plus grave n'est pas l'incompétence, mais le mépris des responsables éditoriaux ainsi manifesté pour les activités créatrices. Sauf si elles sont spectaculaires, scandaleuses, ou chères. S'ajoute que, consciemment ou non, la publicité obligeant les publications, la critique spécialisée a perdu

beaucoup de sa crédibilité. Reste, et se reconstruit fortement, le travail de fond, à moindre audience et à plus long terme, de la critique et de l'histoire de l'art universitaires. Comme le disait un artiste plein d'humour, le plus difficile est de passer le premier siècle. Donc, le plastique étant des arts le moins tributaire du temps, tout espoir n'est pas perdu. Mais est-ce une solution ?

L'intervention institutionnelle n'est pas en soi plus négative qu'une autre : L'Etat dans sa continuité reste pluricéphale et variable. Le préjudiciable est, comme en d'autres domaines, la confusion des pouvoirs. Savoir qui fait quoi. Ainsi lorsque des fonctions sont attribuées à des « agents indépendants » qui, contrairement à cette appellation très « mode », dépendent surtout de la rétribution des privés qui les employaient et les emploieront après leur mission en durée déterminée, « l'exécutif » et le « judiciaire » se mêlent, clients, critiques et marchands finissent par se confondre. Il ne faudrait pas que « La Force de l'Art » ne soit que le miroir triennal des Foires « Internationales » françaises, allemandes, Italiennes... ou Volapucques.

Nous pourrions, chers lecteurs contestataires, discuter aussi les politiques des Musées, Centres d'Arts, F.R.A.C, etc... des bonnes intentions, de leurs applications humaines... trop humaines. J'attends le facteur.

Performarts n°5 Printemps 2007

Vingt-quatre notules désordonnées

(Extraites d'un *Cahier d'atelier*)

- ou *Aux mots noyés dans la peinture...*
- ou *Corps morts à remettre en oxygénation.*
- ou *Intervention insensée.*
- ou *Par associations d'idées, Monsieur Freud...*
- ou *Une fois encore, 24 chapitres !*
- ou *Le livre hypothétique.*
- ou *De ce que beaucoup c'est bien peu si c'est tout.*

1. Tentative de fouille archéologique dans les œuvres de Bruno Mendonça. Étagées, feuilles sur feuilles. Etagères. Mots coincés entre, ensevelis dans les matières ?
2. Définitions : l'art plastique est fait de matières, la littérature est faite de concepts. On passe de l'un à l'autre par des gués. Gare aux crues.
3. Humidité. Des algues. Du riz qui doit être gluant. Rapport à l'eau, à la glace, à ce qui coule : le lac, le glacier, les glacières, les failles dans la falaise qui mène les eaux vers la mer. Jusqu'aux livres, qu'on suppose humides, présentés sur une corde comme linges à sécher (dans un poulailler !).
4. Est culture tout ce qui n'est pas naturel. Tu donneras un nom à toute chose. Paradoxe de la bibliothèque insérée dans la nature : L'humidité pourrit. Retour du conservé à la matière brute. On sélectionne le meilleur du dégradable pour avoir du terreau. Cycle terre, arbre, papier, puis terre, et arbre, et papier, et puis...
5. Drôle de miroir sans tain : on n'y verrait pas au travers, et chacun n'y percevrait qu'un très vague fantôme de sa propre image. Fragile rétine et une vie insuffisante pour faire la mise au point.
6. Les mots dans la peinture savent-ils nager ?
Il faut s'empresse de les tirer de là. (Re)mettre les mots en libre circulation. Dans des phrases. L'objet plastique comme détonateur. (Pourrait s'écrire « plastic »...)
7. L'œuvre, comme tout propos plastique, pour provoquer la parole : œuvrer pour les points d'interrogation ; ou comme disent les enfants en réponse aux « pourquoi ? » : « Pour faire parler les curieux ».
8. Le point d'interrogation est le propre de l'homme.
9. Les livres fermés, clos. Formes et objets livres, mais textes invisibles. Livres interdits d'ouverture. Comme si nous retournions à une archaïque culture orale. Il y faudrait plus d'esprit que de lettre. Oui, mais...
10. Ou Textes Pétrifiés (ardoises gravées). Comme fossiles de naissance. En lutte contre l'oublieuse mémoire ? Bruno Mendonça grave. (Verbe ou qualificatif ?)

11. Collés, ligotés, enserrés, compressés, cloués, noyés, surgelés, en bois, en pierre ; faits et figés. Le noir absolu.

Ou bien, sur un autre rivage, lumineux, rêves à faire. Rêves à lire.

Lecture : Dans Mendonça j'entends Man-dom-ça. Jouer à traduire : Monsieur du Ça.

12. Même ouverts, indéchiffrables, ne livrent pas leur(s) code(s). Sans autre code peut-être que dire que ce devrait, que ce pourrait être codé.

Dans l'étouffant silence ombré des bibliothèques d'antan...

13. Objets de sens, mais cryptés, obturés, celés : signes sans codes, à déchiffrer à chaque expérience d'un vécu, à l'intuition, comme la piste que suit le traqueur ; signes plastiques isolés dans leur entassement, dépourvus d'articulation(s), de contrainte syntaxique. Articuler : le coude, le poignet... le langage.

14. Lorsque la totalité serait traduite en mots, plus rien ne serait désigné. Le désordre insignifiant du dictionnaire. Plus le dictionnaire est gros, plus il y a *des* sens, moins il a *du* sens. Trouver *La paille*. Mais quelle est *La paille* dans une meule de paille parmi des meules de paille ?

15. Ce n'est pas ici expression de l'amour des livres : ou bien est-ce la part de haine dans l'amour, ou bien encore, autrement dit, relation sadique ? Faire son Sade : jouir au livre jusqu'à *satisfaction*.

16. Comblent une absence, un désir d'avoir (d'avoir de l'objet ou d'avoir de la connaissance ?) : Jouer à l'avare avec cette fausse monnaie.

Etienne de La Boétie disparu, Michel Eyquem de Montaigne aura le projet fou de lui redonner présence dans l'écrit « *J'iray autant qu'il y aura d'ancre et de papier au monde* ». Mais le même ajoute « *l'escrivallerie semble estre quelque symptome d'un siecle desbordé* ». (Essais, De la vanité, Livre III, chapitre IX).

17. Toujours floué, courir après ce que cache la jaquette, comme Dom Juan après ce qui est sous la jupe. Le livre lu, ou simplement écrit, n'aurait plus de mystère. « *Le vierge, le vivace [...] sur le vide papier que sa blancheur défend* », ...ou la poubelle.

18. La bibliothèque comme poubelle. Arman, inventeur de poubelles, en a fait une œuvre ; mais l'a pudiquement dite « accumulation ».

19. De l'accumulation. Définition étymologique de la bibliothèque : armoire à livres. À l'origine, un coffre. Devient tout espace de rassemblement, d'entassement. Trop plein, inaccessible, donc équivalant au vide. Lieu de la satisfaction du nombre par le nombre, mais lieu d'impuissance et de frustration à tout posséder, de la chose et des pensées. Mais au bout : *Nous nous contenterons de peu*. (Nous pouvons compter soixante et onze fois l'expression « *se contenter de* » dans les romans de Balzac).

20. Comme Internet. Les dés sont pipés. On ne trouve que ce dont on connaît l'existence. Ou, plus difficile encore, ce dont on est capable de faire l'hypothèse qu'il existe. Le règne de l'apparence, parier sur l'apparition. Internet ou La Grande Poubelle du Vingt-et-unième Siècle ?

21. L'humanisme ridiculisé, l'offre au consommateur supplante la proposition à l'amateur. Par pudeur (ou peut-être objectivité ?) on ne dit pas « l'amoureux ».
22. J'avance dans les notes, et j'ajoute parfois une ligne aux titres potentiels. Titre accumulatif de cette intervention insensée. (Accumulation, bibliothèque, ou bien... poubelle ?)
23. Un jeune Roumain fouille les poubelles de l'immeuble bourgeois, et en tire des objets. Un voisin lui dit que si c'est pour en être réduit à ça, il pouvait aussi bien rester chez lui. Désignant les conteneurs, il répond : « Mais chez nous, il n'y a même pas ces poubelles ».
24. Stendhal disait qu'il écrivait le livre qu'il cherchait en vain chez les libraires. La bibliothèque idéale (dit-on) comprendrait une trentaine de titres. (Ce *on*-là est douteux). En une vie, (*on* le dit) le bon lecteur lirait environ cinq mille livres. Restent toujours les vingt manquants que nous espérons lire demain. Mais ne seraient-ils pas déjà fossilisés, tous ?

Nice, août 2007
Catalogue Bruno Mendonça
Musée de GAP Février 2010

Jérôme BONNETTO

VIENNE LE CIEL

Roman, éditions de L'Amourier .

Comme un apprentissage de la photographie. L'art de donner (du modèle) et l'art de prendre de l'auteur... Un rite de possession (« de prises » dit-on pour la photo). L'amour d'une femme (et pour une femme) par l'image, comme par les mots (« révélateurs » dit-on). Un sujet mille fois à saisir, parce qu'insaisissable : il ne s'agit que d'une ombre, un peu de métal d'argent oxydé sur une surface lisse et innocente. Il s'agit de trop de choses pour être arrêté à jamais en un déclic, (« cataracte » dit-il, onomatopée et... malgré tout, brouillage ?), « cataracte » les innombrables déclics pour cette femme figée dans des rapports d'ombres et de lumières. Un être humain impossible à composer, une femme. Et qui cependant est toute ici, en cet instant, « de plusieurs secondes à 1/4000 de seconde » de nombreuses fois fixée semble-t-il de façon précaire pour l'éternité. Surface « sensible », dit-on. « Chambre obscure coincée entre ses deux cuisses », ou « blanche lumineuse continue éternelle absolue » longue candide silhouette dans le soleil... Femme, mère, regards différents mais « Ada qu'on ne peut qu'aimer. Sans preuve. » Tant est fragile l'image.

Drôle de *roman photo*, sans photographies, qui n'existe et ne tient que par une écriture originale à la hauteur du propos. L'anecdote serait banale si le découpage photo par photo et l'analyse de chaque plan (sans aucune reproduction !) n'étaient aussi précis et sensibles qu'insolites.

La Strada (Août 2007)

Artistes et marchés

Xavier Greffe

La documentation Française Paris 2007

Si l'art nous semble une activité venue du fond des temps, le concept d'une activité autonome comme « art » est une invention « récente » dans l'histoire de l'humanité. Cette invention entraîne l'utilisation, dans l'économie de marché, des notions de « public » et de « marché de l'art » notions dont la validité est ici mise en question. Mise en jeu aussi, la notion d'esthétique et cette incertaine frontière qui nous paraît séparer la compétence artisanale de la production esthétique. Il faudra aussi affronter le problème du statut de l'artiste avec la question de son « utilité » dans la société, et dans quelle mesure la socialisation de l'art, sous couvert de donner une place à l'artiste, n'est pas une réduction de ses effets (ou, autrement dit, une « récupération » ?). *« Relever les difficultés ou les fatalités dont les artistes font l'objet ne doit pas conduire à des visions manichéennes, du type de celle qui a dominé la vie artistique de certains pays au cours des dernières décennies où l'intervention de l'Etat est censée garantir la créativité et le bonheur artistique, nouveau dictionnaire des idées reçues. Fort souvent, des systèmes de ce type n'ont fait que sécréter le clientélisme, la recherche de rente et le maintien des positions acquises des heureux élus. »* écrit Xavier Greffe. Fortement documenté, cet ouvrage devrait alimenter les analyses sur la situation des arts contemporains en général (et plus particulièrement en France, pourquoi pas) et favoriser des critiques productives... si ce n'est pas être abusivement optimiste quant à l'effet de la réflexion sur les conduites institutionnelles.

**À propos de création, culture, et patrimoine...
(Et d'une Capitale Européenne de la Culture)**

Tout événement artistique présuppose une conception de la culture. Que signifie le désir de promouvoir une ville « Capitale européenne de la culture » ? N'est-ce pas ressentir un vide, un manque, ou pour le moins une insuffisance ? La bonne solution est-elle de prévoir (par qui ?) la distribution d'une création (de qui ?) hypothétique ? Et que dit cette inversion du processus ? Car si les moyens de la production et de la distribution peuvent et doivent être gérés, la création, imprévisible par définition, ne dépend que de ses acteurs. Il est possible de donner aux créateurs des conditions plus favorables à leurs expressions, mais impossible de pré-voir les résultats : « il n'y a d'œuvre que faite » disait Henri Bergson.

L'objectif n'est pas de faire de tout citoyen un client pour toutes les productions, mais que chaque citoyen soit assez informé pour nourrir sa réflexion à la rencontre des démarches artistiques qui le concernent. Pas tout à tous, mais tout possible pour chacun.

Vue par le petit bout de la négligeable lorgnette des créateurs, « Capitale européenne de la culture » est une entreprise de distribution organisée par les diverses structures participantes : Encadrement administratif d'origine, thèmes énoncés et programmés. Donc opération tout ce qu'il y a de plus officiellement institutionnelle, avec tous les risques de présupposés, tous les effets pervers de la vision locale ou parisienniste, de pressions arrivistes ou marchandes, ou des bons copinages très ordinaires... Ce qui d'évidence ne saurait concerner en rien les villes françaises (Lyon, Marseille, Nice, Saint-Étienne, Strasbourg) actuellement candidates.

« Capitale Européenne de la Culture » ne serait donc qu'une opération de mise en vitrine (par qui ?) des avoirs, agrémentés (par qui ?) de quelques aléatoires ajouts ? Une luxueuse incitation au tourisme ? Ce qui ne serait pas rien, mais, du point de vue de la création, presque rien. Car, pour assimiler une parole novatrice, la culture fondamentale demande l'intimité et les temps d'acquisition nécessaires à la mise en jeu des capacités langagières des individus. Il est à craindre que le spectaculaire ne prenne le devant, que parades et gesticulations occultent les contenus, que les apparences priment aux dépens de la réflexion et de la méditation. On a vu, par ce processus, les Maisons de la Culture rapidement devenir principalement (moindre mal) maisons des spectacles. Il est à craindre que comme à l'ordinaire la littérature ne soit réduite à discours et proclamations, et les arts plastiques à des mises en scènes télégraphiques. Nous avons vécu le « mieux disant culturel ». Et nous savons que, avatar efficace de « l'art rétinien » dénoncé par Marcel Duchamp, tout ce qui « passe bien à la télé » est aujourd'hui proclamé « génial ».

Rien ne sera fondamentalement fécond si la durée n'est pas prise en compte. Nous ne sommes que le total de nos souvenirs et, individu ou société, qui n'a pas de passé n'existe pas. On ne peut qu'être consterné du mépris par ignorance (que manifestent leurs propositions) de beaucoup des nouveaux « artistes » pour les créateurs antérieurs et particulièrement ceux des décennies précédentes : Mépris de l'histoire de l'art, mais plus grave encore mépris et ignorance aussi de l'Histoire en général. Penser, à vingt-cinq ans, que la création est un métier autorisé par un diplôme, (ce qu'accrédite le fait de l'attribuer) conduit à un système de distribution de productions plutôt qu'à une production de pensées. Alors vivent les Ecoles d'Arts Appliqués, vivent les Festivals

du Design... Puisque, évidemment, « ça sert » ! Sauf que travailler la culture, c'est examiner ce que cachent les évidences.

L'histoire de l'art n'est qu'une façon de penser ce qui vit aujourd'hui à la lumière des œuvres d'hier : Le patrimoine constitue les racines de la culture, et la création n'existe qu'alimentée de sa part souterraine, que si l'arbre est vivant et produit de nouvelles branches. La culture est ce qui permet l'actualisation de la vision du monde dans l'examen — toujours recommencé, histoire et présent inséparables — des œuvres du passé et des créations contemporaines, ensemble dont la parole critique ne peut jamais épuiser le sens que très provisoirement. La création contemporaine ne saurait ni être « scolaire » (on disait fort justement « académique »), ni être « à la mode ».

L'intérêt de l'événement serait alors davantage dans l'intelligence de sa préparation que dans ses manifestations populaires à grande visibilité même si, en bout de course, cet aspect reste utile à l'intégration sociale des propositions créatrices : Car, oui, la vulgarisation pédagogique est nécessaire. Car, oui, il ne s'agit pas que de loisir (passer le temps) mais de culture (construire des temps). Être spectateur d'un match peut donner du plaisir. Lire un bon texte aussi : sauf qu'en plus, dans ce tête-à-tête de l'acteur-écrivain avec l'acteur-lecteur, nous gagnons la chance d'enrichir notre vision.

Quel que soit le sort des divers projets, (un seul sera élu) il est possible cependant d'espérer depuis les élaborations préparatoires sur divers territoires quelques effets positifs : d'abord parce que, tout n'étant pas maîtrisable lorsqu'on travaille un peu avec des créateurs, une heureuse surprise n'est jamais exclue. Ensuite, pour ce qui est du cas Côte d'Azur et connaissant l'état morcelé et souvent clanique des activités culturelles, (mais les copains d'ailleurs me disent de semblables situations, bien qu'un effort de rapprochements de diverses structures ait déjà été fait ces dernières décennies, ne serait-ce que par les initiatives de l'Education) tout ce qui permettra de faire travailler en coordination vers à la fois plus d'échanges et plus de cohérence ne peut être que bienvenu. Que signifie, par exemple, le constat qu'une Académie se trouve pour cette occasion (par quelle logique ou incohérence ?) coupée en deux secteurs, l'un tourné vers Nice, l'autre vers Marseille ?

Soyons raisonnablement pessimistes.

Ou déraisonnablement optimiste ?

*Performarts n° 6
Hiver 2007/2008*

**Ecrits d'ici
(À suivre...)**

Comme elle distingue un grand homme d'un homme grand, la langue devrait mieux faire la différence entre les éditeurs grands par le chiffre d'affaire et ceux dont la grandeur tient aux textes publiés, marquant que la qualité importe ici davantage que la quantité. Depuis une vingtaine d'années, dans les régions nombre d'éditeurs dits « petits » se signalent par la richesse de leurs catalogues.

Ainsi le catalogue de L'Amourier (Coaraze), non seulement parce qu'il comporte quelques noms très connus, mais aussi parmi ses auteurs, certains encore très jeunes, des écrivains qui méritent de l'être mieux. Parmi les dernières parutions, « *Si j'ai une âme* », de Vincent Peyrel, « livre destiné à un public averti » indique l'éditeur. « *Impostures* » de Marie Claire Blancquart qui, dans une approche inédite et sensible de l'histoire propose de découvrir trois destins exceptionnels, trois récits hantés par l'imposture. Dans la collection poésie « Gramimages » (dans laquelle nous trouvons déjà, entre autres, Michel Butor, Béatrice Bonhomme, Jean-Pierre Chambon, Marcel Migozzi, Yves Ughe, Bernard Noël) un nouveau recueil d'Alain Freixe, « *Dans les ramas* », rassemblement de textes pour lequel l'auteur nous dit avoir risqué « ramas » pour aller contre le sens péjoratif que le mot donnerait à l'art de confectionner les fagots qui l'hiver permettent d'allumer les feux. Nous dirons donc un livre bien fagoté.

Toujours chez l'Amourier, « *Vienne le ciel* » de Jérôme Bonnetto est un roman dans lequel le travail porte d'abord sur la structure. On aimera, ou pas, mais... Comme un apprentissage de la photographie. L'art de donner (du modèle) et l'art de prendre (de l'auteur)... Présenter une femme, mère, regards différents mais « Ada qu'on ne peut qu'aimer. Sans preuve. » Tant est fragile l'image. Drôle de « roman-photo », sans photographies, qui n'existe et ne tient que par une écriture originale à la hauteur du propos. L'anecdote serait banale si le découpage photo par photo et l'analyse de chaque plan (sans aucune reproduction !) n'étaient aussi précis et sensibles qu'insolites

Michel Séonnet a accompagné le travail d'Armand Gatti dont il a publié et préfacé les œuvres aux éditions Verdier. Les lecteurs de ses romans, « *La Chambre obscure* » ou « *Le pas de l'âne* », (Gallimard 2001 et 2005) le savaient niçois. A l'adolescence, fâché, Michel Séonnet s'est éloigné. « *Nice, le bleu du galet* », (éditions Point de Mire, 2004) disait le long chemin de réconciliation avec sa ville natale. « *La marque du père* » (Collection L'un et l'autre, éd. Gallimard 2007) ne pouvait venir qu'à cet âge où le passé s'épaissit, où la lente remontée de la part cachée de l'histoire familiale peut enfin, le père disparu, être plus ou moins digérée et assimilée. Dans un récit douloureux à l'écriture nuancée et sensible, la raison parle mais se heurte à l'impossible compréhension que cet homme admiré ait pu aussi être un autre. Avec « *Petit Livre d'Heures à l'usage de ma sœur* » que l'Amourier a publié fin 2006, il relève la gageure d'écrire « un livre pieux pour une impie ». Série de courts textes chacun à propos d'une image ou d'un objet présent autour du bureau où s'écrit le livre.

Dans un autre registre, Alandis Editions (à Cannes), présente un catalogue spécialisé dans la littérature et l'histoire du Comté de Nice et de la Provence. « *Histoire du Comté de Nice en 100 dates* » (2007) de Ralph Schor, retrace en 150 pages, à partir de 100 dates repères, la vie locale depuis 1815 (Restauration Sarde) jusqu'à nos jours. Dates bien choisies pour l'importance des événements marquants qu'elles situent, ou pour la singularité locale qu'elles soulignent. Les

guerres, par exemple, concernent la nation, tandis que d'autres faits, comme la publication de la « *Nemaïde* » de Joseph-Rosalinde Rancher, participent plutôt à la saveur propre du Comté de Nice. On apprend que la création française de « *Lohengrin* » de Richard Wagner eut lieu à Nice, au Cercle de la Méditerranée, le 21 mars 1881. L'incendie de l'Opéra de Nice (63 morts) qui survient deux jours plus tard par pur hasard, rassurons-nous, n'étant pas imputable à des flammes wagnériennes ! Autant que puisse s'en assurer un amateur, l'auteur, Ralph Schor, professeur d'histoire contemporaine à l'université de Nice-Sophia Antipolis, procède semble-t-il avec clarté, précision et exactitude. Un ouvrage utile et agréable bien que, trahi par ses sources dans un secteur qui ne lui est manifestement pas familier, le court texte à propos de l'École de Nice reste plus qu'approximatif sur un thème qui n'a certainement pas fait à ce jour l'objet de beaucoup d'écrits sérieux. On nous annonce, pour 2008 aux éditions Giletta (à Nice), écrit par Raphaël Monticelli, un ouvrage à propos de l'École de Nice accompagné d'un volet pédagogique élaboré par une large équipe d'enseignants, ensemble qui devrait mettre quelques lumières sur le sujet.

Art Côte d'Azur

112.

Écrits d'ici, deuxième...

(Suite et à suivre)

La littérature « pan-bagnat » se porte bien, mais certains s'en extirpent. La littérature contemporaine niçoise est donc riche d'écrivains à bon tirage, scénarisés, cinématographiés et célébrés, et même allés de l'Avenue des diables bleus ou de la Place Île de Beauté aux prix académiques, ou, étrange itinéraire, de Garibaldi et la République jusqu'à Richelieu. Mais jusqu'ici les femmes étaient peu présentes.

Ces dernières années, quelques écrivaines s'illustrent en colonnes spécialisées et magazines généralistes, et sans doute serons-nous un jour concitoyens glorifiés d'une Académicienne. Il est vrai que pour l'instant nos femmes de lettres, les Maryline Desbiolles, Claire Legendre, Olympia Alberti, les poétesses Béatrice Bonhomme, Régine Lauro, Sophie Braganti, Cathy Rémy et autres écrivaines, j'oublie sans doute les meilleures, ont les dents encore trop blanches et la chevelure trop brillante et fournie pour briguer un fauteuil en la Vénérable Compagnie. Elles écrivent, publient, animent de leurs lectures et signatures Festivals, Salons et librairies... À Mouans-Sartoux, tous les octobres, les stands en sont moins barbus et moins austères.

« **Quelque chose dans le ventre** », le premier livre de l'auteuse que je viens de lire, (j'emploie à dessein ce féminin, car...) a été publié par « Côté Femmes Editions » en 1991. Françoise Laurent se délivrait alors d'un texte un peu bricolé, récit-témoignage et non pas roman, et comme tel plutôt efficace. Depuis l'écriture, son style et le genre ont évolué. Il ne semble pas qu'avec son dernier roman (éd. Krakoen), portant un nom de femme, « **Dolla** », version latine je suppose de la Dolly anglo-saxonne, Françoise Laurent ait eu l'intention de briguer l'abri du célèbre Dôme. Il s'agit d'une histoire abracadabra-dantesque de retraités soixante-huitards bien secoués par les ans. Pas de ceux qui ont fait carrière, d'ici delà, de gauche à droite, mais des gauchos guère pensifs, plutôt tendance guitares-pétards-performances-paillettes.

[Ah ! Fatigue. Soixante-huit ! Qu'en a-t-on fait ! Mère des fictions ! Sous les pavés, les rêves ! Comme s'il avait existé, boîte de Pandore d'où seraient sorties toutes les idées fast-foods, un objet 68 autre qu'une année entre soixante-sept et soixante-neuf. Comme si le féminisme n'avait pas agité le 19^{ème} siècle, participé vivement à la « Commune », comme si le « Front Popu » n'avait jamais eu lieu, comme si Dada et Surréalisme n'avaient pas existé. Comme si le symptomatique Victor Margueritte n'avait publié en 1922 « La Garçonne », une génération avant l'importante compilation de Simone de Beauvoir et ainsi perdu à grands bruits sa légion d'honneur... : « Abstenez-vous dans une affaire qui passe infiniment votre compétence » écrivait Anatole France dans sa « Lettre ouverte à la Légion d'Honneur ». Fictions dans la fiction. Car si sur cinq cents mètres de boulevards le Surréalisme s'est exprimé avec plus de force que les trotskistes ou les maoïstes conjugués, si une grève générale qui rappelait 1936 faillit priver d'essence et de vacances ceux qui en avaient les moyens, l'ordre régnait sur les plages durant l'été 68. Ce fut un mai roulement de tambour dont les idées s'étaient forgées pendant des décennies : le mur des Fédérés ne sentait pas le shit, mais la poudre noire des cartouches. Mais, bien sûr, tout cela n'a, évidemment, rien à voir avec la fiction qui ici nous occupe.]

Revenons à nos moutons noirs, couleur polar. Nous serions dans un futur proche de quelques lustres. Il s'agit d'un roman dans lequel s'accroît la tendance à faire appel à l'histoire-fiction pour décrire finalement... notre temps en traits d'encre de chine. Stratégie déjà adoptée dans de précédents ouvrages, notamment « **Une dent contre les fraises** » (éd. Du Ricochet), histoire de dantesque dentisterie (Côté Enfer). Dans le dernier livre, en un décor local, l'écriture caricaturiste

retrace les péripéties rocambolesques d'un groupe de post-seniors qui, pris dans leurs rêvasseries, pour n'avoir finalement rien compris à leur temps (ou pas voulu comprendre) en viennent aux solutions radicalement extrémistes des fondamentalistes kamikaze human-bomb de tous bords. Nous dirons, Nice oblige, que c'est un récit baroque carnavalesque, plutôt Daumier ou Mossa que Gide ou Matisse. Donné par l'éditeur comme « une fiction pleine de tendresse », avec son panorama de gentils délirants, de traîtres, et de meurtriers, ce roman se révèle d'une incroyable férocité, tant pour son époque que pour ses personnages qui, découpages à la tronçonneuse aidant, finissent par être surtout à l'image des plus poujadistes ou médiocres parmi nos contestataires contemporains. Plutôt nuisants, brouillons, ces meufs et leurs mecs, et... démoralisants. « Fable sociale » ? Nous, on voudrait bien, mais où en est le moral et la morale, quel que soit le sens donné à ces mots ? Pas, comme on pourrait l'espérer, aussi bête et méchant qu'un hebdo ! Paraît même, quelqu'un m'a dit, que c'est rigolo. Tout dépend avec qui l'on rigole...

Art Côte d'Azur
9 mai 2008

112 Bis

Relecture transversale (mais égocentrique) d'un texte de Michel Butor

Quant est paru de *Traverses* le numéro 41-42, en bon provincial j'ignorais l'existence de cette publication, « revue du Centre de Création Industrielle - Centre Georges Pompidou » dont la référence « industrie » du sous-titre n'avait rien pour me séduire. Le thème de ce numéro, « *Voyages* », n'avait aucune chance de m'attirer, puisque le voyage ne m'a vraiment intéressé que comme figure symbolique : ainsi Ulysse parcourant le monde (à l'échelle de son temps) pour retrouver chez lui, vingt ans après, ce qu'il avait rencontré partout... la jalousie, la guerre, la mort et aussi, il est vrai, l'amour.

Ce numéro est paru, donc sans que j'en aie été informé, en septembre 1987. Ce n'est qu'un an plus tard qu'un ami me parla incidemment d'un texte qui m'était dédié dans une revue, et devant mon étonnement, m'apprit l'existence de *Traverses*.

Vous savez que vous êtes examiné, interrogé, mis en questions.

Il m'a regardé, et l'œuvre en cours. Mais m'a-t-il vu ? Et qu'a-t-il vu ? Est-ce bien moi – et mon travail inséparable –, qui a été exploré, déconstruit, reconstruit, analysé, synthétisé ?

Des mots différents, autres, comme si ce texte attendu, espéré et mystérieux, était écrit dans une langue étrangère. Voyage aller-retour, du monde à son écho, de l'écho au monde nommé. Nous sommes passé du réel aux concepts, et voici que ces mots doivent répondre d'un objet concret, d'un ensemble d'objets dont vous êtes le lien et qui n'est qu'un fragment de la réalité. Mais fragment d'un lieu incernable, inépuisable.

Oui, c'est bien d'une double traduction dont il s'agit. De l'inerte au parlé, puis d'un langage de matière à celui de la parole. D'où l'impression d'une part d'ombre dans cette langue de l'autre, si affûtée fut-elle, qui jamais n'est identique à notre langue « maternelle ». Et : « Traduttore, traditore. » Évidemment, toujours pas encore, tout ne peut être dit. Dit en mots. Être parlé. Ou à quoi servirait « l'œuvre », si les mots étaient suffisants, même après-coup ? Donc angoisse à découvrir : l'enjeu est plus que d'une image...

Car « Miroir, mon beau miroir, suis-je toujours... »

J'avais eu en 1988, avec Michel Butor, (je viens de vérifier dans mes archives) un échange assez fréquent de correspondance concernant notamment son livre « *L'œil aux aguets* » qui serait publié en fin d'année dans une collection qu'à Nice j'essayais de construire pour *Z'édicions*. Échange aussi à propos de « *Lisières* », texte destiné à figurer à l'origine dans un catalogue d'exposition à Oslo, exposition finalement annulée avec l'arrivée d'un incroyable nouvel attaché culturel qui faisait dans nos conversations téléphoniques l'impossible confusion entre Butor et Robbe-Grillet. Nous préparions principalement pour ce long texte, que je pensais inédit, une publication à 150 exemplaires en septembre aux *Editions Voix - Richard Meier*. Parut en effet « *Lisières arlequins* », qui comprenait aussi une traduction en anglais, et « *Arlecchino sfarmarsi non puo* », poème de Raphaël Monticelli, en français mais entrecoupé ici et là d'un vers en italien.

Je fus donc très surpris d'apprendre que « *Lisières* » figurait, un an plus tôt, en septembre 1987, parmi les « *Voyages* » de *Traverses*. Discretion, ou négligence de l'auteur ? Je n'en avais pas été prévenu ou informé. L'échange épistolaire devait continuer, mais la partie de ma lettre de remerciements étonnés n'eut droit à aucune réponse.

J'avais bien sûr reçu un manuscrit de « Lisières », (j'utilisais pour le livre des agrandissements de son écriture comme éléments « graphiques ») et la découverte de cet écrit m'avait laissé dans un état étrange : c'était certainement un bon texte de Michel Butor, mais je ne voyais guère, à première lecture, le rapport de cet écrit avec l'explicitation du travail qu'il devait accompagner — si ce n'est le titre car, traitant à cette époque de limites, de bords et bordures, je nommais « *Lisières* » l'exposition des *Fragments du Patchwork* concernés.

D'entrée il est question « *d'un immense océan* », de « *tout un continent* » de « *bûcherons* » et « *d'hélicoptères* »... Il y est fait mention de violences, de la guerre et de ses conséquences, d'une société peu enviable, et puis de petits morceaux épars de la vie ordinaire... Comprenez que c'est ainsi qu'à réception je l'ai lu.

Il y avait bien, classique inscription d'un leitmotiv pour relier chacun des tableaux au suivant, une petite phrase intercalée, commençant par « *Le fil de la couture comme...* », qui vers la fin du texte se transformait, plus énigmatique, une fois en « *Croix sur croix et croisée, croisements et croassements avec le fil comme...* » et une autre fois en « *Et le filet de sang qui revient imprégner tout cela, fil compris, et fil comme...* », mais ma lecture très subjective et aveugle d'être trop concerné en occultait certainement le sens et le rôle. Ainsi sans doute sont lues les critiques rationnelles par ceux qui en sont sujet (ne dit-on pas aussi, et dans le même sens, l'objet !) et plus difficile encore est le décryptage d'un texte métaphorique. L'œil, pourtant exercé me semblait-il, ne percevait pas la structure mimétique, et le passage du textile au texte égarait ma lecture.

Plus tard, j'ai perçu ce qui semble après coup évident : ce texte modélisait le travail du Patchwork, dans ses contenus d'images évoquant l'histoire des cultures avec le tragique et le quotidien de l'Histoire, avec sa structure parcellaire, ses ruptures (déchirures) ses raccords (coutures) ses frontières et ses échanges de part et d'autre, de marche à marche, de territoire à territoire (fragments affrontés) donnant un continuum aux morcellements du réel... Ainsi le tissu des *Fragments du Patchwork* devenait, « *immense continent* » et « *océan plus immense encore* », la métaphore d'une géographie aussi physique qu'humaine. Mais, du discours de l'explorateur, que perçoit le cartographe ?

Comment n'avoir pas compris ce qui était pourtant explicite bien que... presque en conclusion :
« *Le fil de la couture comme un nerf transmettant souffrance et spectacle parmi toutes ces rognures, coupures, ces copeaux de textes et de toiles qui se composent en un arc-en-ciel réconciliateur de lieux et moments* ».

Écrire n'est pas aisé. Mais qu'apprendre à lire est long. Et difficile.
Patience. Nous allons y parvenir, bientôt.

Nice, Juin 2008
Ecrit pour un projet de n° spécial Butor de **Doxia** (Fac Nice)
(Inédit ?)

CONTESTATIONS

Les graffitis, les tags, c'est quoi ? Des inscriptions, des peintures sur les murs, de préférences des murs célibataires, un peu abandonnés, patinés d'intempéries, de maltraitances, d'indifférence. Des mots et des images hors normes, venues de la clandestinité (tels que jadis l'étaient, écrits à la chaux, les slogans politiques) pour interpeller, provoquer, marquer simplement l'existence en couleur de ce qui se fond dans la grisaille du quotidien et du temps passé. Des murs. Des murs, et le plus souvent ceux sur lesquels est écrit « Défense d'afficher », en lettres noires normalisées. « Loi du 29 juillet 1881 ». Des peintures, inventées entre 1960 et 1980, sans permission, hâtives parce qu'illégales, pas forcément naïves, mais le support et la durée d'exécution obligeant, toujours un peu art brut par nécessité. Œuvres dont les qualités tiennent, aussi pensées soient-elles, à la vitesse et l'improvisation d'exécution, à la liberté thématique et stylistique, à l'adaptation ou l'utilisation des matières, aux états et dimensions des supports.

Lorsque j'ai entendu parler de Graffitis et de Tags à propos d'une expo à Paris, je m'attendais à des morceaux fameux du célèbre « mur de Berlin », des fragments arrachés dans le métro de N.Y., des pans de wagons venus d'Italie, des rideaux de fer de magasins en faillite, des bouts de devantures de boutiques dégradées des quartiers à l'abandon... J'ai pensé : « Voici des gens courageux et qui ont de gros moyens ». Gros camions, grosses grues puissantes, grands élévateurs, et abondante main-d'œuvre...

Le magazine « artension » – qui double titrait son n° de mars-avril 2009 « Comment changer le système ? » et « Le dernier art officiel, ou la fin des janissaires » – donnait, sous-titré « Qui a peur du graffiti ? », un article sur « La collection Gallizia au Grand Palais ». Selon son auteur, l'événement de la fin du XXe siècle, « Et tellement plus excitant que l'art officiel ! ». Et d'interroger « A quand un ministère enthousiaste ? » Mais voici que l'exposition présente les toiles de plus de 130 artistes. Vous avez bien vu, bien lu : des toiles. Trois cents toiles, toutes doubles horizontales de 60x180cm (soit 60x360) montées sur châssis, toutes donc de la même taille, signature de l'artiste obligatoire à gauche, sujet libre (mais « thème imposé » nous dit-on !! ??) « sur l'amour ». Où sont passées les qualités particulières de ces modes de productions sauvages ? Voici la discipline réduite à la conformité, devenue comme le montre cette collection, œuvres traditionnelles conditionnées, uniformisées, réalisées en atelier comme « marchandises » d'artistes. Abstraction, lettrisme, publicité, B.D., tout a été, sur toiles ou en espaces, bien mieux interprété par les artistes Pop' et la suite.

Le magazine susnommé ne paraît guère cohérent quand il se positionne comme contestataire d'un « art officiel » qui se cacherait sous le manteau de l'Art Contemporain, tandis qu'il défend dans ces faux « tags » la gadgetisation de démarches qui furent ailleurs novatrices, et propose dans ses dossiers à longueur de temps des artistes majoritairement dans l'expression des esthétiques du milieu du siècle précédent.

Dans le même temps, nous étions informés que Aude de Kerros (qui écrit dans le dit magazine) adressait (le 25 mars 2009) une communication à l'Académie des Beaux Arts : Ce pauvre Charles De Gaulle pensait sauver la France si elle devenait puissance nucléaire – quelle erreur ! Aude de Kerros nous donne la solution : « L'Amérique dès la fin des années 40 avait compris qu'elle ne gagnerait la guerre froide que si elle devenait à son tour la référence artistique du monde ». Et de nous expliquer l'histoire de l'art du siècle par des stratégies comploteuses. Qu'il y ait eu des stratégies commerciales, il serait absurde de le nier, ce n'est nouveau que depuis quelques siècles.

Mais il se passe des choses bien trop subtiles dans les écrits et dans les ateliers pour que la création puisse être manipulée comme de simples productions. On nous avait inventé l'art naïf, on y ajoute la critique d'art naïve...

Certes, les critiques de Nathalie Heinich, vues en sociologue, sont souvent fondées. Mais les transformations proposées, retours à des procédures du passé, ne semblent pas propres à favoriser de nouvelles éclosions esthétiques. Claude Mollard défend l'installation de son « système décisionnaire dialectique et créatif » mis en place à partir de 1981, qui était novateur et utile : actualisations des CNAP, FNAC, et autres structures, mise en place des DRAC, des FRAC, des Centres d'Art Contemporain... Tout était pavé des meilleures intentions. Dominique Bozo a peut-être infléchi les dérives, mais les effets pervers étaient d'origine. Une construction trop rapide a sans doute contribué à des recrutements de personnels « incestueux » : on est né dans le clan, on y reste, s'y allie et s'y reproduit à l'identique. Cette consanguinité n'est guère créatrice, et les artistes ne sont pas des chevaux. Les responsables culturels non plus, sans doute...

Performarts n°7
Été 2009

Ecrire ou peindre ? (à William Xerra)

William Xerra réside principalement à Piacenza, en l'Italie, pays où son travail (qui a notamment été défendu par Pierre Restany) est bien connu. Il séjourne régulièrement à Nice où il a exposé dès 1973 (« Hors Langage » au Théâtre de Nice). et a été présenté récemment, par Les éditions La Diane Française, la Galerie Quadrige, et la Galerie Depardieu.

William Xerra a participé dans les années 60-70 au courant particulièrement actif en Italie de la « Poesia Visiva », travaillant à la remise en cause de la spécificité des disciplines, oeuvrant aux lisières confuses entre les arts plastiques et les écritures. Nous étions quelques-uns en France à travailler dans des formes diverses sur les mêmes zones, (moi-même entre 1965 et 1968 avec « L'Idéogrammaire » et « Le tiroir aux vieilleries ») et d'autres comme Joachim Gerz, Jean-François Bory, Julien Blaine, les groupes IN ter VENTION et Textruction, etc... Nous nous sommes alors fatalement rencontrés, participant aux mêmes expositions des avant-gardes en Italie, à Fiumalbo, Novara, Paris, ou Buenos-Aires... Comme ses compagnons, William Xerra a développé ensuite un travail très personnel, mettant en jeu de plus en plus ouvertement l'ambivalence-ambiguïté de l'œuvre d'art vérité-mensonge, affirmant aujourd'hui clairement par et dans ses œuvres « Io mento » (Je mens). Le hasard heureux ici exploité de son initiale X donne à ce texte qui lui est dédié une dimension algébrique, celle de la valeur variable « artiste » représentatif d'une époque.

*

* *

à William X.

Si le travail de X. me concerne,

c'est que d'une certaine façon les artistes d'une même génération buttent sur les mêmes obstacles, franchissent les mêmes haies, ruminent les mêmes souvenirs — la rude tâche de s'assujettir le réticent ready-made, de maîtriser le all-over, de discipliner tout « objet mental » dans les limites de l'œuvre espace toile et couleurs ouvertes infiniment à l'exploration,

c'est que les artistes aussi sont partis à la conquête de l'espace — tout le ciel, du bleu, du bleu, bleu, bleu, sans tuer les oiseaux, parce que la vie, le mouvement, $E=MC^2$, tout tient symboliquement dans un petit fragment de surface, dans le pinceau actif, dans cette poussière colorée et collée que l'on nomme peinture, tout bouge et s'immobilise et pivote autour de la minuscule particule de matière solide d'une semence de tapissier,

parce que l'art est un mensonge grandeur nature, (io mento)

que nous le savons depuis toujours,

depuis que nous avons entrepris de signer le geste dans la poussière, de tenter de le perpétuer dans la paroi rocheuse, depuis que le charbon de bois, la terre ocre, les oxydes et les jus, les pierres broyées déposées dans un ordre ou un désordre suscités marquent lieux et temps de l'humain, disent oui au mouvement, au survivre, au vivre mal, au vivre mieux, à la nuit des temps et des cavernes, au jour le jour du vécu et des feux de camp ou des feux de forges,

parce que ce mensonge est le doute contrarié devant chaque pas à faire, devant l'ignorance ancestrale et celle du lendemain, devant l'insondable scandale de la mort et l'absurde persistance de l'humanité à durer quoi qu'il advienne,

parce que toute création d'art est le dénie obstiné de la réalité, que chaque marée vient détruire le château de sable qu'à grand effort — armés de nos seuls cerveaux et de nos faibles mains fragiles au froid, à l'eau, aux coupures, à l'usure, à la décomposition — minute après minute, heure après heure, jour après jour, nous nous évertuons à rebâtir, ce dont témoignent jusqu'au magma en fusion les couches géologiques accumulées, les bactéries et les dinosaures fossiles, jusqu'aux mammouths pris dans les glaces,

que tout surgit de pauvre matière, un petit tour, et puis s'efface sous la dernière couche qu'étale le pinceau,

et pourtant revient encore dans ce gribouillage dérisoire qui lentement s'ordonne et fait sens sous la main et dans les yeux avides de couleurs que l'enfant fait surgir sur le vide de la page qu'aucune blancheur ne saurait défendre longtemps, et malgré toute cette fragilité de la peau et des chairs cachées, l'éblouissement de déborder ne fusse qu'un instant aussi bref qu'un battement de paupière dans l'écoulement de l'éternité, de déborder par une forme habitée d'un dessein le chaos initial, continué, et semble-t-il final, et dire, en fin de compte,

je l'ai malgré tout écrit.

Marcel Alocco

Nice, mai 2008

Dernières expositions : *Gli Amori di William Xerra 1973-2008*, Galleria Maria Cilena (Milan) et *Les amours de William Xerra 1973-2008* Galerie Quadrige - La Diane Française (Nice)

Performarts n°7

Été 2009

Plusieurs Crocodiles dans mon marigot ?

Apprendre à naître 1

Artiste, hors la nécessité d'information historique, je ne m'intéresse vraiment à d'autres artistes que si, au moins en partie, ils travaillent sur des chantiers qui interfèrent avec mes activités. Un artiste à l'ego dilaté et aveuglé par son orgueil se contentera de travaux qu'il identifiera à tort ou à raison comme né de son influence, mais alors nous pourrions soupçonner son œuvre de manquer d'ouverture. Car ce n'est pas mon image que je cherche dans les travaux en construction, mais ce que je pourrais apprendre et gagner par les différences d'approches et de solutions proposées. En quoi, si j'en avais, je serais l'étudiant de mes élèves.

Sans que j'identifie aux premiers abords la cause de mon intérêt, c'est bien la similitude des démarches qui m'attirait dans les expositions des Coccodrilli a Manovella. Il y avait dans les apparences si peu de rapports qu'il m'a fallu aborder par le texte une réflexion sur leur pratique pour voir poindre la similitude structurelle qui avait alerté ma saisie inconsciente de leurs propositions, « Hortus », puis « Imago ».

Ce qui s'énonce clairement dans les propositions des Coccodrilli a Manovella, c'est le plan chronologique du travail, principalement en au moins trois étapes explicitées. Le résultat est manifestement source d'étapes suivantes ou produits des précédentes. Il ne s'agit pas d'un simple travail en cours (Work in progress), lequel sous-entend que nous serions face à un brouillon ou pour le moins d'une œuvre à poursuivre. L'exposé (exposition) de la réflexion du passage d'une étape à l'autre est l'objet principal de la démarche. Ce qui se passe dans les intervalles, entre les trois (ou quatre) étapes des Hortus, ou entre les trois états manifestés du développement symbolisé par le passage d'un insecte de la larve à la nymphe puis au papillon, importe autant que la livraison matérielle aboutie. **Le processus du « faire » compte ici autant que le « fait ».**

Nous retrouvons ce qui hante mon travail depuis l'origine : L'obsession de Fluxus pour faire œuvre de « ce qui entoure » autant que de l'objet construit. Obsession des Nouveaux-Réalistes de mettre en jeu, et faire symbole, de l'objet plutôt que de son image. Celle des artistes de « la peinture analytique et critique » pour lesquels le « montrer comment c'est fait » remplace le « secret d'atelier » des faiseurs d'art classique. Il s'y ajoute, venu ensuite dans la chronologie, la prise en compte du corps comme interlocuteur et instrument de l'expression plastique. Comme il est normal et fécond pour de jeunes artistes, par analyse et en partie par intuition, la démarche des Coccodrilli a Manovella assume l'héritage de cette histoire récente des déplacements des valeurs esthétiques, et sa pratique est un des résultats heureux de leur synthèse.

*Basilic n°31 décembre 2008
et PerformArts n°7 été 2009*

*

Apprendre à naître 2

Il n'est pas aisé pour de jeunes artistes comme les Coccodrilli à Manovella de mener la construction d'une démarche artistique réfléchie et enracinée, hors des modes frénétiques et des pressions mercantiles qui privilégient le superficiel. Inscription d'une démarche dans la durée qui prend à revers la mise au présent (à l'alibi de la friable cybernétique) qu'il est aujourd'hui convenu de pratiquer. Mais que serait une culture sans mémoire ?

Le temps efface ceux qui ne le respectent pas.

On ne saurait produire du sens (en écriture, signes ou matières) sans le long lent et lourd apprentissage de la langue qui se construit au cours des ans et se poursuit indéfiniment. Est nécessaire la pratique ininterrompue de l'exercice et n'est pas négligeable ce peu de savoir académique qui permet d'apprivoiser les élaborations sauvages du sens par l'analyse et de la réflexion sur les effets obtenus. Incrire en encre, couleurs, ou objets, est une manière de s'observer pensant l'humain et le monde, une façon d'objectiver des cheminements complexes dont on croit maîtriser les parcours mais, telle la nage (ou l'équilibre sur le vélo) le fondamental est partiellement obtenu sans clairement saisir les composantes : ça nage, ça tient l'équilibre. Ça est.

L'écriture, en lettres ou en figures, est une image en continuelle évolution dans un miroir sur lequel dans le même temps on superpose, efface et conserve formes et couleurs, surchargeant de couches successives une surface continuellement corrigée. Le résultat en est à la fois linéaire (il se déroule jour après jour comme une pelote que les Parques menacent à tout instant de couper) et massif, comme si à l'autre bout, dans le laborieux tissage en atelier, s'entassait pli après plis un tissu ténu comme toile d'araignée mais solide, pareil au meilleur drap de lin, ne laissant apparaître que l'imprimé du dernier pliage, chacun jetant le pli précédent dans l'obscur clarté de la mémoire. Il n'y a pas d'œuvre sans une maîtrise technique. Mais il n'y a pas de technique unique, et la technique est inutile si elle n'est pas inventée à la mesure d'un projet original, car chaque artiste exploite ou dévoie les éléments académiques acquis pour en faire sa technique aux conditions et aux mesures de son projet à vivre et créer.

Il importe que la démarche des jeunes artistes des Coccodrilli à Manovella soit le résultat d'une réflexion collective. Ainsi le projet ne peut s'élaborer que dans la confrontation de vécus, dans une conjugaison des désirs et des volontés qui sera nécessairement dialectique. Il ne s'agit pas, dans cette édification d'un parcours d'additionner les travaux personnels (au reste encore tâtonnants) de chacun des protagonistes, mais d'aboutir à chaque étape à une synthèse dynamique.

Une première série de propositions a pris place sur quatre saisons, de mai 2007 à juin 2008, élaborées à partir d'une réflexion sur l'Hortus conclusus médiéval. Espace clôt, mais ouvert à l'évolution et aux marques du passage du temps.

Tandis que se clôturait ce premier cycle s'ouvrait à Nice un nouveau thème d'expérience autour de la naissance, l'éclosion, la transformation, travail sur les trois états de la métamorphose (larve, nymphe, imago) dans un climat qui mélangeait le cabinet du naturaliste et le cabinet de curiosités du collectionneur.

Dans l'un comme dans l'autre processus toutes les composantes visuelles sont artificielles. Il ne s'agit ni d'horticulture, ni d'élevage. Il est question de représentations significatives. Il s'agit donc bien d'un dire artistique.

« HORTUS » comprenait 5 événements dans la durée d'une année, situés en 4 lieux (et 4 saisons), dans deux salles urbaines¹ et deux espaces campagnards². Un cinquième lieu recevait une nouvelle présentation intériorisant 3 états symboliquement désignés par les étapes de la transformation du vivant et passant par la confuse et longtemps mystérieuse métamorphose de la chrysalide vers l'insaisissable « IMAGO » de l'adulte jamais achevé, si belle que soit l'apparente finition du papillon. Les propositions expositions et événements « Hortus » ou « Imago » concrétisent ce qui constitue l'œuvre : une démarche qui déplace ses composantes, qui abandonne ses formes primitives et à travers ses mutations conserve l'essentiel. Les 3 états successifs (en 5 formes ou sessions), pour HORTUS, se transforment en 3 états simultanés dans un seul lieu pour IMAGO³, qui n'est semble-t-il toutefois pas point final : le processus exige encore et encore une nouvelle remise en question. Il s'agit bien dans le symbolique processus de vie, du jardin comme du vivant, de mettre à l'épreuve dans l'art comme miroir révélateur le processus de création.

Si le groupe (à géométrie variable⁴) des Coccodrilli unifie sa production, il n'efface pas – l'œil initié le perçoit – la patte originale de chaque intervenant ; ce qui assure qu'ici se jouent la naissance, la transformation de la chrysalide, l'épanouissement perturbé de l'adolescence, mais que dans ce nid agité ont déjà pris formes les adultes qui affirmeront demain dans une langue forgée en commun des langages (ou discours) qui diront que chacun existe dans ce dialogue complexe ; et que si le chant reste aujourd'hui comme il se doit choral, les voix seront bien posées et pourront bientôt être distinctes.

Nice, été 2008

PerformArts n°7 été 2009

¹ Les deux lieux successifs Via Castello puis Piacetta Barozzieri de la Galerie Laboratorio delle Arti, à Piacenza

² « Hortus 2/3 » seconda fase, Orte Spaggiari di Castellarquato et final au domaine Torre Fornello, à Ziano

³ Du 15 mai au 20 juin 2008, Galerie Christian Depardieu, à Nice. « Imago 2 » est programmé à Nice, du 27 mars au 10 juin 2009, Salle d'Exposition du Collège Port-Lympia,

⁴ Pour « Hortus » le groupe était « Coccodrilli a Manovella » et comprenait six artistes, mais retenus ailleurs par d'autres activités, Cristian Arbasi, Annalisa Brega et Laura Segalini ne pouvaient plus participer à un travail collectif. Depuis le début de « Imago » Isabella Genovese, Francesca Manetta et Claudia Valla, constituent désormais le groupe « **Coccodrilli** ».

Brèves de lecture...
Dans **PerformArts** n°7 été 2009

Asphyxiant Santé

Réévaluations esthétiques de la maladie

Par Philippe Godin

L'Harmattan, 2008

Il n'a pas manqué de critiques pour voir dans tout artiste un malade... au moins un malade social. Et des sociétés qui se disaient humanistes pour justifier logiquement de l'hôpital psychiatrique ces déviants de leur bonne pensée. Mais les rapports entre santé et maladie sont plus complexes, et la zone intermédiaire pour le moins voyageuse. Faire de tout artiste un malade serait faire de tout malade un artiste, les deux hypothèses étant insoutenables, sauf à faire de la création un acte banal – tous créateurs, ce fut soutenu, nous l'entendons encore. À la lumière de l'art brut, des créations issues de la psychopathologie, l'auteur tente une évaluation des critères esthétiques et de leur remise en cause à travers les pratiques artistiques contemporaines : débat insoluble entre les causes et les effets, la nature de la santé et de la pathologie, les possibilités curatives et les résultats symptomatiques, potentiel de créativité ou déviances, vitalité des langages, élargissement des sens, ou destructions obscures.

Nous en restons à devoir repenser à perpétuité – Philippe Godin conclut : « *Non pour idéaliser une « créativité » accessible à tout à chacun, en oubliant l'exigence du travail créateur, mais pour revendiquer que l'art, la pensée, ne sont pas seulement affaires de formes préexistantes (Moi, don, tradition...), idéales, passées, figées, mais de productions désirantes, de rencontres multiples, d'agencements, de dialogues, d'exercices critiques, de commentaires irrespectueux avec les textes anciens, etc. »*

Vincent Van Gogh à Auvers-sur-Oise

Alain Amiel,

Vangoghaventure.com, éditions 2009

Après deux années terribles, à Arles, puis à Saint-Rémy, Vincent, qui ne supporte plus de vivre parmi les malades mentaux, désire revenir auprès de son frère Théo. Ce sera les brefs et difficiles passages à Paris, les rapports complexes avec le Dr Gachet, le séjour à l'auberge Ravoux, et aussi la découverte d'Auvers-sur-Oise, versant lumineux de son crépuscule.

Comme pour le précédent ouvrage paru en 2008, « **De Vincent à Van Gogh, une semaine aux Saintes-Maries de la Mer** », cette étude s'attache à mettre au clair, comme s'il avait répondu à une interview, une période précise de la vie de l'artiste : car la source principale du récit est l'abondante correspondance dans laquelle il commente au fil des jours sa production. Ainsi, il est possible de suivre presque au quotidien, souvent avec les mots de Vincent, la détresse de cette dure et pourtant féconde période des 70 jours qui seront pour lui le bout de la route, avec en parallèle, dans la chronologie, la force des images de l'œuvre qui semaine après semaine se construit.

L'image subtile

*Jeux visuels et manipulations de l'image
dans l'art de l'Antiquité*
par Yannick Le Pape

L'auteur indique que « *L'ambition de cette étude est finalement double : il s'agira d'une part de présenter un choix de jeux visuels et d'astuces graphiques (souvent surprenants et parfois novateurs) auxquels l'artiste de l'Antiquité a pu avoir recours : d'autre part étudier quel(s) sens pouvaient revêtir, dans l'Antiquité, chacune de ces manipulations si particulières des images* ». Il est vrai que ce texte nous révèle la vision figée que nous avons de certaines périodes de l'art, ensevelis que nous sommes sous les certitudes d'une évidence que par conformisme ou paresse nous n'allons en général guère remettre en cause. Pourtant les « manipulations » des images traduisent des intentions, des glissements du sens qui différencient ce que nous recevons comme des ensembles compacts. Les proximités entre figuration et abstraction, les problèmes de répétitions d'images, d'accumulations de figures dans les bas-reliefs, les débordements hors du cadre, les traitements par fragments et images reconstituées évoquent des pratiques que l'art contemporain aborde, même si les intentions et les significations sont autres, bien sûr. Je me souviens d'Arman parlant du temps où après des études à l'Ecole du Louvre il avait participé à une mission archéologique en Irak, disant, au-delà de la rencontre avec les œuvres dites d'art, l'influence que ces visites et ces fouilles avaient eu sur son parcours, lui permettant par exemple d'assumer « les poubelles » comme images d'une société.

Un livre érudit sans doute, mais qui énonce simplement et avec précision, et garde une clarté agréable pour ceux qui comme moi ne connaîtraient que trop superficiellement l'art ici analysé.

Quand l'œuvre a lieu

L'art exposé et ses récits autorisés

(nouvelle édition revue et augmentée)

par Jean-Marc Poinot

Les Presses du Réel, Collection mamco 2008

Il s'agit de l'édition augmentée de d'articles de réflexion sur l'art des années 60 à 90 : Comment, dans cette période, le rapport au lieu (ou non-lieu) d'exposition prend place dans la création et le discours (récits autorisés) des artistes. Les préliminaires (qui ne sont pas ici très explicités) sont anciens, mais s'expriment surtout avec Dada, Marcel Duchamp, les avant-gardes des années 20, Fluxus...avec la tentation, chez certains artistes, (comme Klein, Buren, Weiner) de remplacer par l'analyse du projet l'œuvre faite, ou de lui donner un rôle accessoire, (l'art conceptuel des années 60) d'autant plus encouragés dans ces dispositions par les critiques qui deviennent ainsi les arbitres incontournables, puisque non seulement ils valident le discours, mais ils peuvent enfin en produire en égaux, en « créateurs ». J-M Poinot montre que « ...le musée qui construit in fine l'histoire et la valeur symbolique garantes de la légitimité sociale de l'art » se transforme avec les Musées contemporains ou des Centre d'art en lieux de production. J'y vois, moi, la perte de crédibilité de l'institution muséale, car A ne justifie plus A s'il est A, si n'est plus produit que ce qui est de naissance annoncé validé, s'il n'y a plus affrontement dialectique mais identification. Le rôle de l'histoire de l'art est bien de remettre en question ce qui paraît acquis. Un livre à réfléchir.

Morales de l'art

Par Carole Talon-Hugon
Presses Universitaires de France,
coll. Lignes d'art, 2009

Morales. Le pluriel est ici important. Et le débat historique. Il n'est que de parcourir les notes de bas de page, et voir au hasard parmi les auteurs cités : Claudel, Tolstoï, Alberti (1435) Molière (1664) Aristote (IV^e s. av. J.-C.) Pascal, Diderot, Rousseau, Lessing (1758) Sartre, Adorno, Horace (1^{er} s. av. J.-C.), Milton (1671) Gide, Wilde, et aussi des contemporains, ceux de langue anglaise étant curieusement beaucoup plus nombreux. Il est sans doute des territoires où la transgression est plus culpabilisante, des sociétés dans lesquelles la morale est plus prégnante ou bien, parfois, l'expression du problème plus libre. Thème de réflexion singulièrement d'actualité. Reste que la dialectique esthétique/éthique, balançant entre complicité et opposition ou composant avec l'un et l'autre, est toujours présente, exprimée ou sous-jacente. Il faut que le débat ait lieu, qu'il ait même de préférence des lieux. Rien d'étonnant me semble-t-il, l'art étant le lieu de la meilleure expression des pensées, que les débats d'idées d'une époque, en recherche de formulations ou de formes, soient toujours plus ou moins présents dans les œuvres – et, comme dans ce livre instructif, l'examen du problème cent fois sur le métier remis librement en ouvrage. A chaque auteur, à chaque lecteur de faire avec...

Mégapolis *Les derniers pas du flâneur*

de Régine Robin

Collection Un ordre d'idées, Stock. 2009

L'auteure revendique le droit d'être, comme Jean-Didier Urbain, « un idiot du voyage ». Fascinée, avoue-t-elle, par les mégapoles qui lui paraissent être l'avenir urbain. À moins, je me prends à rêver, qu'un renversement des conditions de vie et des cultures ne les destine à devenir des villes fantômes, comme le sera peut-être bientôt Venise, qui en quarante ans a perdu les deux tiers de sa population, et va peut-être vers le destin des citées filmiques abandonnées après une ruée vers l'or. Nous sommes avec ce livre dans le regard encore ébloui par les néons de la seconde moitié du vingtième siècle. Historienne, sociologue, oui, mais romancière. Au fil de la lecture de ces 400 pages, nous soupçonnons la coupable (romancière, oui, mais universitaire !) de ne voyager que comme alibi à ruminer les textes, et surtout les images, massivement emmagasinés au cours des ans. Elle écrit : *« des paysages industriels, des banlieues anciennes à moitié abandonnées, des cités HLM, des jardins potagers, des zones pavillonnaires, des villes en voie de rénovation, des terrains vagues, je frémis de bonheur, et la lecture du récit de cette aventure me ravit l'âme. »*

À suivre les notes qui jalonnent cet ouvrage en bas de page, vous pourrez constituer une vaste filmo-bibliographie sur le sujet. Je me suis ainsi amusé, entre autres, pour n'y jamais avoir été mais avoir lu quelques polars, à visiter Los Angeles sur les traces du célèbre Hieronymus Bosch (dit Harry Bosch, inspecteur du LAPD créé par Michael Connelly). Au fil des délires et fantasmes de l'écrivaine, vous décrypterez ainsi, à travers de nombreux livres et de souvent anciennes pellicules, les terrifiantes mégapoles, New York, Tokyo, Buenos Aires, Londres, mais sans que soient mentionnées Gap, ni même Aix-en-Provence où dans les cinémas à notre époque régnaient la Nouvelle vague, et Rosi, Fellini, Antonioni. Très satisfaisant, surtout pour ceux qui, comme moi citadins stabulants, auraient horreur de sortir de leur « atelier » ou « librairie »... et peuvent ainsi vérifier qu'ils connaissent bien le monde par images et mots existant.

De la peinture en général, Et de l'art du XXe siècle en particulier

(Peinture, pédagogie, ou les enjeux de l'histoire de l'art)

Les publications prétextes à cet article sont d'abord conçues comme instruments pédagogiques, et n'auraient sans doute pas mérité plus de quelques lignes si elles n'étaient pas, aussi, symptomatiques de l'état des lieux : dans ces écrits l'enjeu, non déclaré, est la façon actuelle de concevoir l'histoire de l'art, la manière implicite de penser l'art et la création en général. Il ne s'agit en effet, en plus schématique, que de la traduction de ce qui se joue dans d'autres livres destinés à des publics plus impliqués comme « acteurs » sur la « scène de l'art ».

« **La peinture** » de F. Giboulet et M. Mengelle-Barilleau (1) est un ouvrage construit de manière très didactique, conçu pour poser les bases de la connaissance et destiné principalement aux lycéens, étudiants, et professeurs des écoles. Moins dense et moins complexe que, par exemple, le

« **Lire la peinture** » de Nadeije Laneyrie-Dagen (2), mais adroitement schématique, il privilégie la clarté de l'exposer, et la vision la plus courante de la peinture. Ses qualités en font un instrument efficace, mais qui sera sans doute rapidement insuffisant pour les étudiants des spécialités concernées. On regrette donc que chacune des entrées ne soit pas l'occasion d'une indication bibliographique orientant les lecteurs vers un approfondissement du sujet. Regret encore, la place faite à la peinture dite contemporaine : Les deux pages consacrées à l'art contemporain aux Etats-Unis et les deux données pour l'art contemporain en Europe ne sont en rien représentatives de la richesse du demi-siècle écoulé. Pour la page « *Les limites de la peinture* » (?) nous aurions mieux vu un Yves Klein ou un Fontana là où est présenté Olivier Debré, et plutôt Gaston Chaissac que Karel Appel. Comment, sans pouvoir comprendre (aux deux sens : englober et analyser) l'art contemporain, pourrait-on saisir l'histoire, la vie et les vrais enjeux de l'art à travers les âges ? Mais sans doute les techniques et la diversité des mouvements depuis le début du vingtième siècle exigeraient un autre ouvrage de même ampleur. Dans la même logique, signaler les musées les plus significatifs est une bonne idée : cependant, pourquoi aucun musée d'art contemporain dans ces listes ? La vie ne s'est pas arrêtée au milieu du siècle dernier.

Malgré ces quelques manques, et dans les limites de ses objectifs académiques auxquels nous attribuons la très stricte observance de la spécificité du domaine abordé, un bon ouvrage pédagogique élémentaire.

« **Histoire de l'art 20^e siècle, clés pour comprendre** » de Denis Laoureux (3) est semble-t-il plus ambitieux. Traiter un siècle d'art en 250 pages est un pari plus que périlleux. Le parti pris de ne donner aucune reproduction permet au texte de se développer plus abondamment, sans pourtant éviter le schématisme. Et plus l'histoire entre dans la période contemporaine, plus la version officielle devient dominante. Version publicitaire et bancaire, c'est-à-dire celle des galeristes et des « grands » collectionneurs : en français, des marchands et des plus riches collectionneurs, ceux qui font la cote, pas toujours dans la logique des valeurs créatrices.

Ce enième ouvrage n'échappe pas aux défauts des livres similaires, et c'est peut-être parce que l'insatisfaction née de ce décalage rend opaque les logiques créatrices que les écrits de ce type se multiplient. Toute la première période, ayant déjà fait au fil des ans l'objet de longues et sérieuses recherches et de nombreuses publications, est bien documentée et analysée de manière plus

nuancée. Ensuite, les vues se dégradent. Le propos bascule de l'analyse du fond vers l'exposé plus événementiel où l'exposition vaut argument et la célébrité de la personne la valeur de l'œuvre. Les arbres cachent la forêt. La « société du spectacle » (car la publicité est spectacle et apparence) met en avant les objets d'art, ou de façon plus générale tout ce qui fait « image d'art ». Dans cette logique la scénographie prend le pas sur l'élaboration du sens et rend compte de la « scène de l'art » plutôt que de sa pensée. Ce qui ne peut nous surprendre, puisque nous savons que l'histoire de l'art se heurte aux mêmes difficultés et enjeux que l'Histoire en général, dont elle n'est après tout qu'une part, même si elle se propose souvent comme un domaine autonome. Les trous et manques de ces exposés sont significatifs de l'écart qui sépare l'histoire du marché de l'histoire de la pensée dans un temps où la critique promotionnelle supprime trop souvent la réflexion critique, réduite paradoxalement à se réfugier en général dans l'élaboration universitaire. Ne nous étonnons pas que l'importance de l'artiste soit estimée en fonction de son chiffre d'affaire dans une société où le premier argument en faveur d'un livre est d'annoncer ses ventes en centaines de milles ou son prévisionnel fort tirage.

Ces processus renforcent les énoncés schématiques (et ici l'enseignement, qui dans ces pratiques la voie trouve la plus facile, reprend son rôle traditionnel de sacre académique). Dans la période contemporaine (le demi-siècle de vie active d'un être humain, dirons-nous) les étiquettes proposées par l'affichage promotionnel sont fort commodes. Si, par exemple, le nombre de peintres appartenant à l'Impressionnisme reste imprécis, la tendance serait depuis quelques décennies à labelliser les appartenances aux groupes, mouvements ou tendances, en fonction des seules décisions du ou des patrons du moment, le critique ou les marchands dominants dans les médias, sans privilégier comme il semblerait évident l'analyse des travaux. C'est qu'à la bourse de l'art un « nom » constitue un capital, et si l'on oublie de signaler un mouvement dans un ouvrage, c'est que les artistes qui le constituent n'ont pas atteint des cotes suffisantes. Ainsi, effacé par J. Cage et le Pop'Art, « Fluxus », défini faussement comme « esprit nihiliste » n'apparaît qu'en quelques lignes rapide dans l'ouvrage qui provoque la présente réflexion, bien que l'Event (G. Brecht) et le Mail Art (Ray Johnson, ignoré !) soient nés en son sein, que le Happening, l'Art Corporel, la notion de Performances viennent de la même source ou pour le moins de son entourage, et que « Fluxus » ait depuis trente ans fécondé nombre de démarches. Ainsi, la peinture analytique et critique des années 60 se réduit à deux groupes dont tous les artistes ne présentent pas le même intérêt, négligeant les cinq ou six artistes qui comme Jean-Michel Meurice ou Pierre Buraglio (par exemples) ont des démarches plus remarquables. C'est oublier, dans la rigidité des classifications conventionnelles, que ce sont souvent les artistes restés sur les marges des grands courants (Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Klee...) qui sont les plus marquants...

S'il n'illustre pas ses propos, l'auteur fournit une bibliographie abondante, par thème au fil de l'ouvrage, et plus générale en fin de texte. Aucun ne pouvant prétendre à la perfection, cet ouvrage est donc un outil dans son ensemble exploitable avec profits.

La conclusion que nous pourrions tirer de la visite de ces ouvrages totalisants à visées pédagogiques, et qui ont sans doute tels quels leur utilité, est qu'il serait sage d'envisager de les construire en collectif, de croiser les regards, quitte à introduire des contradictions, à soulever des doutes... si provoquer questions et réflexion chez les étudiants et les amateurs n'est pas devenu répréhensible.

1. « La peinture » de F. Giboulet et M. Mengelle-Barilleau
Collection Repères pratiques, Nathan

2. « *Lire la peinture* » de Nadeije Laneyrie-Dagen, Larousse

3. « *Histoire de l'art 20^e siècle, clés pour comprendre* » de Denis Laoureux

De Boeck éditeur, Bruxelles

Paul Ardenne - Barbara Polla

Ed. Luc Pire, collection QUE/essai

À l'initiative de Paul Ardenne et Barbara Polla, une exposition, *Working Men*, qui suscite un ensemble de textes de critiques d'art et de commissaires d'exposition. Approches diverses de la question. La représentation du travail n'apparaît guère chez les artistes contemporains. D'entrée, Barbara Polla écrit avoir « *été frappée par l'invisibilité relative du travail dans l'art vivant* ». Invisibilité n'est peut-être pas absence. On peut supposer que le sujet ne serait pas apprécié par les médiateurs, qui occulteraient les réflexions gênantes pour leurs « clients » : les artistes contemporains se disent volontiers « subversifs », mais les fonds bancaires étant contraignants, le fond ne correspond que bien rarement aux apparences. Les machines sont de préférence explicitées comme image métaphysique que comme figure du rapport ouvrier de l'homme à la machine. Jean Tinguely expose ses machines absurdes au moment où elles culminent dans la production industrielle. Les chroniqueurs oublient plus facilement les interventions d'Ernest Pignon-Ernest* « maladie professionnelle » à Grenoble ou « les chômeurs » de Calais (1979) que d'autres dont les images évoquent des problèmes au moins aussi importants, mais les responsabilités ressenties comme plus diluées dans la société. Il est vrai que le Réalisme socialiste soviétique, passé les dix années futuriste et constructiviste, a donné une image artistique du travail plutôt médiocre. Mais que (singulièrement dans les années 60-70) les artistes parlent de leurs objets en employant le mot « travail » a peut-être du sens.

Le sujet vaut sans doute qu'on y réfléchisse : c'est pourquoi, n'ayant lu à cet instant que l'introduction, je vais me contraindre de lire toutes les contributions.

PerformArts n°7 été 2009

**Réponses à Ben 07 juillet 2009
(à propos de « L'été Fluxus » à Paris)**

Mon pauvre Ben,

Encore une entreprise d'amateurs incompétents
pourquoi n'avoir pas demandé aux quelques personnes qui ont fait un vrai
travail sur Fluxus de monter une vraie expo HISTORIQUE
pas pour faire plaisir à quatre collectionneurs, et quelques activistes pseudo Fluxus ?

"Faire des faux est un acte Fluxus" ?

Qui en France connaît (.....) Roberto Bozzi ? demande la rédactrice du communiqué de
presse

Même pas elle. Elle l'a cherché dans toute l'Italie, mais il reste introuvable.
Robert, à Paris, rigole.

"N'être pas sérieux, c'est Fluxus" ?

Décidément, Paris ne réussit pas à Fluxus.

MAIS VOUS N' AUREZ QUE CE QUE VOUS MERITEZ
POUR VOTRE PRETENTION ET VOS INCOHERENCES.

Mes amitiés consternées

Marcel Alocco

Vanité

(ou petit poème pour le Passage de Retz)

« *Je n'ai jamais été Fluxus* » (Robert Filliou)

« *Fluxus ? C'est quoi ?...* » (George Brecht)

Je ne sais pas ce qu'est **Fluxus**
Fluxus Fluxus Fluxus n'est pas
cette horde pathétique de survivants
vieillards belliqueux qui se ruent à la soupe
hurlant mériter l'écuelle la plus grosse et la plus pleine
pour bientôt finir chacun avec la peau bouffée aux vers mais
... le plus riche du cimetière.

Florence, Nice. Juin 2009

Les draps du peintre

Elia Arman, **bye bye ma muse**

par Christine Siméone

édition fondation A.R.M.A.N. Genève, 2008

Les draps du peintre

par Maryline Desbiolles

Fiction & Cie, Seuil 2008

Pénélope se plaint. Elle porte plainte. Aujourd'hui son porte-plume n'est pas un vieillard aveugle rompu aux compromissions courtisanes. Une femme. Et plutôt qu'une plume ou je ne sais quel instrument encore barbare de jadis, ou bien l'acier à peine flexible de la Sergent-major de l'école primaire de naguère, on imagine volontiers le clavier discret d'un léger portable. Style journalistique. Rapide. L'épopée est dans la vitesse du récit. Pas cruel, non. Le bistouri ici reste chirurgical. Il n'en découpe pas moins en tranches son objet, métaphore, l'écriture telle une œuvre d'Arman s'attaquant au bronze d'une statue classique.

Paradoxalement ce récit tranchant, ou roman presque, sonne comme l'exégèse apologétique de l'artiste mais reste sévère avec l'homme. Tout aurait été sacrifice à l'œuvre. Mais l'œuvre est l'expression d'une volonté de puissance : dominer la matière, dominer l'objet, dominer aussi les autres, par la force si le charme ne suffit pas. La vie est un combat, l'artiste ne se voit que vainqueur, donc jamais au bout de l'affrontement. Donc conquête de la position dominante en tous domaines : l'argent, les femmes, les pouvoirs de décider – je veux, je peux.

J'impose mon point de vue. Puisque plasticien je suis, le regard est mon objet, et mon sujet. Cet Ulysse vagabonde, et heureux, revient souvent en sa maison. Mais qui va à la chasse... un jour retrouve vide son logis qu'il s'acharnait à remplir. Le plein d'objets fait le vide d'humain. « Je t'aime, est-ce que ça te regarde ? » disait André Gide, ou Henri de Montherlant. (Ou les deux peut-être ?) Arman, lui, dirait plutôt : « Je t'aime, n'est-ce pas suffisant ? ». On disait les écrivains stendhaliens « égotistes ». Lui se fait l'image généreuse, comme un bon roi avec ses sujets. Mais le roi c'est moi, et j'ai dit. Il fait le plein. Il y a celle permanente qui attend, et celles tout aussi nécessaires qui passent. Il advient que la permanente décide de passer. En souffre-t-il ? Il le dit, et c'est probable. Et ceux qui l'aiment ? Certainement. Mais ils l'aiment. Ils restent – ou s'en vont. Il démolit les pianos, les incendie. Elle fera d'autres bruits pour une autre musique. Pénélope vingtième siècle en a marre des claviers brûlants.

C'est qu'ils n'occupent pas le même espace. Des espaces inconciliables. L'espace sonore est béant, il se propulse dans le vide, plus justement hors des objets. Lui s'obstine intensément à combler. Du solide pour ne pas plier. Mais au bout du compte, comme le chêne, cassant. La vie est un champ de bataille, soit. Il y a des effets, directs ou collatéraux. Les tirs fratricides n'en sont que plus cruels. Il faut gagner, avancer, construire, bétonner. Lorsqu'on ne perd pas, il y a quand même des pertes.

On bétonne. La tour n'est ni de pierres ni de briques : dans le béton, des chars, des canons... Ils ne tueront plus ? Certes. Ils ont tué. Mais c'est la vie... réaliste. La société technologique est un char d'assaut. Après vient la Croix-rouge, Amnesty International. Oui, mais après. Réalisme. Homère déjà raconte : on tue les rivaux, on pend les servantes qui pourraient témoigner... De quoi ? On a fait d'un coup d'œil l'état des lieux. On épargne l'aveugle. Nouveau réalisme mais vieille histoire. Pierre, sur cette pierre... : il sait, mais il n'a rien vu. Il sait dire ce qu'il n'a pas vu. Il ira plus loin, plus profond que l'actualité. Il n'a pas vu, mais il sait dire. S'il dit – c'est son rôle – n'entendent que ceux qui savent. On ne sait toujours que trop tard. Lutte de l'avoir et de l'être. Il y a d'**avoir** que quand la chose n'est plus **étant**. Lorsque la chose ne participe plus, n'est plus présente. L'objet fini est mort,

le briser ne lui rend qu'un bref éclat de vie. Je sais, l'art est tentative de lutter contre la mort. Mais la mort gagne, toujours. Il faut donc courir très vite, « courir le monde », l'illusion qu'on ne sera pas rejoint. Semer derrière soi des obstacles objectifs : Œuvres qui affrontent le temps, les siècles, les millénaires, disent les historiens d'art. Pluriels trompeurs – car, que pèsent des millénaires face à une éternité ? Illusion sans doute de retarder l'échéance, à l'échelle modeste de la vie humaine. « *La Bérézina* » titre Arman. Pire : Merde ! C'est Waterloo... « *La garde meurt, mais ne se rend pas* » ? Elle s'est rendue, et elle est morte. Reste le souvenir. La mémoire, on en fait des monuments, pour faire durer « objectivement » de « subjectifs » souvenirs. La mémoire s'effrite, les monuments s'effritent, –parfois plus vite que la mémoire. On restaure. Mais restaure-t-on l'amour, Pénélope ?

Quand Ulysse revient, –dans l'écriture– ce n'est plus qu'un corps d'imprimerie.
L'œuvre use.

Une lecture récente m'oblige à penser à un autre artiste que j'ai connu, quelques années plus tard qu'Arman, mais dans la même période. Lui aussi vivait dans un autre monde... Pas celui d'Arman, et bien que plus voisin, probablement pas non plus le mien. Nous exposions dans les mêmes collectifs, nous nous sommes rencontrés à Paris et chez moi à Nice, nous échangeons des lettres, de plus en plus rares, puis la géographie aidant, nous nous sommes perdus de vue, nous croisant la dernière fois au hasard d'une FIAC. Je le retrouve dans « ***Les draps du peintre*** » de Maryline Desbiolles. C'est lui, dans sa franche spontanéité, sa naïve croyance dans le pouvoir révolutionnaire d'une pratique artistique. Je relis, dans le courrier ancien, de sa grande écriture hâtive les mêmes phrases que cite M. Desbiolles, et aussi des phrases amicales et confiantes qui me touchent encore. Son devenir, après le milieu des années 70, j'en ignorais le quotidien. Il enseignait dans une école d'art, il avait des marchands... Je savais l'homme souffrant, mais pour le peintre tout allait bien, me semblait-il, de loin... Ce que je lis dans ce récit me bouleverse, mais lui ressemble tellement, même dans les aspects plus sombres, mais si vraisemblables, que j'ignorais. Du roman peut-être. Maryline Desbiolles écrit « *On m'a suggéré, un jour, d'écrire une biographie pour me reposer du roman* ». Elle s'est embarquée dans une galère. Mais la croisière reste belle : une exploration plutôt qu'une biographie. Alors que l'homme devient présent et s'éloigne, sa peinture d'abord indifférente gagne et fait sa conquête. Approche d'une image qui, je le vois sur le net, rend furieuse « une de ses filles ». Il est vrai qu'ayant estimé son amitié, on souhaiterait que ce récit ne soit que le romancé d'une vie dramatique. Faisons la part du roman, mais le fond reste vrai : le combat d'un peintre coincé entre sa démarche vitale d'artiste et les dures réalités des choses et des hommes trop souvent si peu « camarades » dans ce milieu qui devrait pourtant être idéalement le modèle de l'humanisme.

Jean-Pierre Pincemin a mené à sa manière le même combat qu'Arman. Mais il venait d'ailleurs, n'avait pas les mêmes armes. Lui aussi a gagné, lui aussi a, comme nous tous, perdu. Mais il y a la manière, sa manière, et elle en vaut bien d'autres.
Oui, l'œuvre use.

Luca Pignatelli ou la « Pop'Vanguardia »

21 mars-31 mai 2009-03-29

Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain
(Mamac) Nice

Après s'être orienté vers des artistes américains marquants de la seconde moitié du siècle (Tom Wesselmann en 1996, Indiana en 1998, Donald Judd en 2000, Flanagan en 2002, Rauschenberg en 2005, Richard Long en 2008) donné un bon aperçu de l'Arte Povera (Zorio, Anselmo, Calzolari, Pistoletto,) le Mamac, enjambant la période Transavanguardia, montre aujourd'hui un peintre héritier de ces courants.

Présentée en trois lieux, l'exposition disperse le travail de cet artiste, et l'impact varie, plus ou moins heureux en fonction des choix d'œuvres et d'installation. « *L'œuvre de Luca Pignatelli est imprégnée d'une culture italienne forte de présences antiques, médiévales, renaissantes ou moderne. Elle décline ses racines au fil des images en jouant en permanence sur le fil de la mémoire* » écrit Hélène Depotte dans le catalogue de l'exposition. Luca Pignatelli, en effet, ne laisse pas ignorer dans sa production qu'il a commencé son travail de peintre sous le règne de la Transavanguardia et dans le souvenir aussi du Pop'Art, car ses images, ici, sont surtout avions et locomotives en grand format, évocations par les thèmes comme par la manière plus vingtième que quattrocento.

Dans la Galerie Contemporaine du Mamac, au long mur masqué de petites toiles (31x43) posées à touche-touche, images brunes unifiées d'un très pâle rose, vert, bleu ou jaune, l'ensemble reste mièvre et distant malgré l'accumulation des images. Galerie de la Marine, les quelques toiles de grandes dimensions, (jusqu'à 400x300) occupent bien l'espace, et le travail dans des tonalités obscures de terres, s'imposent davantage. Les fonds de bâches usagées, vécues, rapiécées, morceaux de cordes ou ficelles effilochées pendant aux anneaux de fer, sur lesquels se détachent les figures principales découpées dans un matériaux rigides, donnent à ces œuvres une vigueur certaine. L'effet s'accroît encore Galerie des Ponchettes, où cinq toiles (ou bâches) imposantes, une libre au mur, les autres posées comme en attente sur des fragments de vieux madriers, dévorent l'espace.

On nous dit que Luca Pignatelli sera l'un des représentant de l'Italie à la prochaine Biennale de Venise : s'il ne bouleverse pas le regard, ce travail a du caractère, il est construit, sérieux. Et cohérent, ce qui dans le climat actuel est sans nul doute assez insolite !

Performarts n°7
Été 2009

VOIR « ENTRETIENS »

Un acteur d'écrits et de gestes plasticiens

Le critique d'art regarderait passer les navires et les nommerait paquebots ou cargos, chalutiers ou barquette. Il apercevrait ceux qui s'activent sur le pont, remarquerait le commandant en uniforme à galons dorés, devinerait des ombres derrière les hublots. Il ignorerait cargaisons et passagers, l'état des cales, et les soutiers, à la fois coeur et cardiologues des bâtiments. Comme chacun, Raphaël Monticelli s'est évidemment plusieurs fois lui aussi compromis, en plus, à cet exercice d'auscultation des surfaces qui n'est pas le plus passionnant de son travail : mais il n'a pas « fait le critique ».

Encore étudiant, il aborde l'art contemporain les yeux déjà pleins surtout des oeuvres découvertes à Florence ou Sienne. Dans mon atelier, en 1967, il rencontre d'emblée les idées des artistes les plus radicaux du moment. Nous sommes encore au temps des « avant-gardes ». Ben publie ses **TOUT**. En 1965 et 1966, Georges Brecht, John Cage, Robert Filliou, Wolf Wostell, Milan Knizak, Ben, Arman, Raysse, Venet, Malaval, Jean-Jacques Lebel, Allen Ginsberg figurent entre autres aux sommaires des derniers numéros d'**Identités**, revue trimestrielle dans laquelle j'avais notamment publié (été 1965) « **Conversation sur autre chose** » un long entretien Ben, Alocco, Brecht, qui à la question pourquoi ne pas signer et dater ses oeuvres répondait : « *A quoi servirait une date, les gens ont déjà votre oeuvre. Pourquoi ont-ils besoin de votre nom ?* » et puis : « *Entre 1955 et 1957 j'ai fait des tableaux sur des draps. Je versais de l'encre puis les étendais. Il s'agissait de recherches sur le hasard.* » *Propos* qui ne furent pas sans échos. C'est, grâce à Francis Merino, le temps d'une autre « petite revue », **OPEN** dans laquelle publient les mêmes artistes et aussi Guiseppe Chiari, Emmet Williams, Joe Jones, Robert Bozzi, Julien Blaine, Henri Chopin, P.A. Gette, Guy Rottier, Daniela Palazzoli, E.Pignon-Ernest...

Le *Nouveau Réalisme*, à forte participation niçoise, a dépassé l'âge de raison. Tandis que coincé au degré zéro BMPT est déjà en train d'imploser, la créativité du mouvement *Fluxus*, très actif à Villefranche-sur-Mer avec *La Cédille qui sourit* et à Nice autour du *Laboratoire 32*, est à son apogée. Souvent incrédules face à *Fluxus*, mais fortement présents dans la vie culturelle underground de Nice, une petite pléiade de peintres en réseau construisent entre 1966 et 1968 les prémisses du mouvement de *la peinture analytique et critique*, tendance alors encore sans nom dont une partie des artistes se rassemblera en *Groupe 70* ou *Supports-Surfaces*.

Nous ne pouvions mesurer notre chance, tant cet environnement quotidien – coulisses de l'Ecole de Nice, dont pour l'essentiel l'histoire reste à exposer – nous paraissait ordinaire. Commence donc en 1967 une exploration des domaines des avant-gardes. À partir du réseau hétéroclite de Ben, de celui des jeunes artistes niçois qui travaillent sur les matériaux de la peinture, Raphaël Monticelli va dialoguer dans les ateliers et construire depuis l'intérieur sa vision et des instruments d'analyse. Avec la génération qui installe son travail en cette fin des années soixante, il va s'instruire et, en retour, instruire dans un échange incessant de pratiques et d'idées. Il verra la manufacture des oeuvres dans toutes leurs complexités, leurs contradictions, leurs avancées et leurs repentirs, dans le laboratoire même – dans la cale, avec l'oeil du soutier. Ici s'élaborera le meilleur de ce qui fait l'importance de certains de ses textes critiques. L'un des tout premiers imprimés est significativement intitulé : « *Origine Nice* ». Expérimentant quelques gestes, il sera une voix sur le fond en accord avec le chœur des créateurs, aventurant des mots en plus là où eux aventurent leurs gestes plus que leurs mots. Main à la pâte vaut la main au stylo, travailler des deux mains n'est pas contradictoire. Interlocuteur plus qu'observateur, il a donc gagné en pertinence ce qu'il pouvait perdre en efficience publicitaire. Car c'est être davantage qu'un critique

d'art que de participer aux échanges, d'être partie prenante dans la réception, l'analyse et la transformation des idées, d'en voir au quotidien les effets, de contribuer pour sa part à la constitution d'une vision faite toujours de bricolages collectifs que chaque artiste synthétise en fonction de sa personnalité. Ainsi se constituent les courants et les prises de conscience. Ainsi, tandis que certains au mieux rendent compte – regardent passer les trains – d'autres contribuent, et cheminent de conserve. Ainsi fut **INterVENTION**, groupe de réflexion informel à composition variable sous le nom duquel Raphaël Monticelli publia deux dossiers et moi-même les 2 feuillets, ébauches de manifestes, *INterVENTION A* et *B*. C'est dans le contexte des activités d'INterVENTION que prendra corps le *Groupe 70* de Nice. e parcours initial induira une complicité particulière dans leurs démarches entre Raphaël Monticelli et quelques-uns des artistes niçois oeuvrant dans les options écloses à la fin des années soixante, long cheminement jalonné de textes, mais aussi d'ouvrages dans lesquels se mélangent, parfois en inversant les rôles, écrits et gestes plasticiens.

Nice, été 2010.

Version au 16 août 2010

Des oeuvres en médiathèques...
Entretien Raphaël Monticelli - Marcel Alocco
(Décembre 2010)

Raphaël Monticelli, écrivain et critique, a été à Nice depuis les années soixante, l'un des animateurs de la vie des lettres et des arts contemporains. La Bibliothèque Municipale à Vocation Régionale de Nice présente, du 2 mars au 8 mai 2011, dans son bel et vaste espace d'exposition : « Raphaël Monticelli, l'écriture en bribes, livres d'artiste, oeuvres croisées et autres bricoles ». L'entretien provoqué à cette occasion évoque ces quarante années d'activités créatrices et animatrices.

Marcel Alocco : Par mes études en « lettres modernes », fin des années 50, j'avais une connaissance plutôt littéraire et assez vague de Dada, bien meilleure du Surréalisme. Côté arts plastiques, Matisse, Picasso, Léger, mais une connaissance très confuse des abstractions, je mélangeais tout. Et mes jeudis passés pendant deux ans à l'Ecole Municipale « Villa Thiole » ne m'avait pas ouvert sur l'art contemporain. Être formé aux concepts plus qu'aux pratiques aurait dans cette période ses avantages. Cependant, au tout début des années soixante, il m'a fallu, pour passer de la culture dominante du Lycée et de l'Université aux propositions Fluxus, remettre tous mes repères en question... Sans trop de difficultés finalement, mes positions n'étant pas encore bien établies. Tu as sans doute comme moi, bien que quelques années plus tard, été aussi brutalement confronté aux idées des avant-gardes vivantes...

Raphaël Monticelli : En t'écoutant j'ai cru que tu citais quelque chose que j'avais dû écrire quelque part et dont le souvenir incertain n'était pas tout à fait perdu...

Marcel Alocco : Reprise sans doute de moments évoqués lors de nos entretiens de 1975 – 1976. *

Raphaël Monticelli : Oui. Comme toi, j'ai été confronté aux idées des avant-gardes vivantes qui ont remis en question tous mes repères. Pour moi, ce fut à partir de 66-67. Quand je me suis mis à fréquenter, après le club Vaguants, le magasin de Ben et que je t'ai rencontré dans ces deux endroits. À vrai dire, les choses se sont faites plus difficilement pour moi, ou avec plus de souffrance, apparemment. Peut-être parce que j'étais très profondément marqué par la métrique classique, par le christianisme et le catholicisme (le Verbe qui se fait chair, le mystère de l'Eucharistie...), la liturgie, l'art roman, les impressionnistes, les primitifs siennois... Bach... Et que ce que je découvrais chez Ben, chez les Nouveaux Réalistes, chez Duchamp et... dans ton atelier m'imposait, du moins c'est ce que je croyais, de jeter tout cela par-dessus les moulins. J'ajouterais bien que c'est en même temps la découverte de l'œuvre de Marx : toute ma théologie était mise en cause par ce matérialisme rayonnant, et efficace.

Marcel Alocco : Nous en avons disputé dans les mêmes entretiens...

Raphaël Monticelli : J'ai donc vécu pendant des années la confrontation avec les propositions des avant-gardes comme un déchirement continu : à la fois ces propositions me convenaient parce qu'elles étaient « actives », « productives », qu'elles me donnaient à penser ; en même temps j'avais du mal à me résoudre aux pertes que je croyais qu'elles m'imposaient... Quand je dis « des années »... ça a duré tout le long des années 70.

Marcel Alocco : Bien sûr, nos différences de pratiques ne sont pas issues seulement de la chronologie. Tu avais une culture familiale, de fortes racines, alors que la coupure de ma famille avec son origine a été totale. À peine quelques bribes dialectales... Niçois et piémontais élémentaires, italien et français usuels bricolés... La religion ? À peine une étiquette sociale. Dans ma démarche littéraire ou plastique, le même problème constant : à partir de critères mal assurés, structurer une cohérence avec l'impression d'être toujours submergé par la multitude des possibles. Lorsque je me suis retrouvé grâce à quelques hasards heureux, au lycée puis en fac, nous

ne manquions pas de concepts, nous vivions une confiante expansion des sciences humaines. Mais si la boîte à outils était pleine, les compatibilités n'étaient pas évidentes. Le bon côté de la chose était que dans mes choix intellectuels je pouvais opter pour la fuite en avant, m'aventurer : je n'avais rien à perdre. Ma démarche sur les images et leur mise en patchwork est une appropriation des héritages occultés.

Raphaël Monticelli : En effet... S'il est vrai que tu avais le sentiment que tu n'avais rien à perdre, c'est une grande différence entre nous. J'avais l'impression que nos choix intellectuels, nos « mises en cause » comportaient de considérables enjeux. Mais il fallait « courir le risque ». Il fallait « faire mourir le vieil homme ». Depuis, j'ai compris que ces choix, ces risques, étaient la seule façon de m'approprier de façon vivante ce que je croyais qu'ils me faisaient perdre...

Marcel Alocco : Oui, enjeux considérables. Mais ça m'amuse de penser aujourd'hui que j'étais face à la culture comme Pascal avec son pari : si je n'étais rien, je n'allais pas plus bas que mon rien ; si ça comptait, c'était tout bénéfique. Finalement, pas très original : c'est le cas de tout intellectuel sincère et conscient...

En ce début 2011, tu présentes une expo à la Bibliothèque Municipale à Vocation Régionale de Nice. C'est forcément d'une certaine manière un autoportrait, avec les années de formation, les développements adultes, la maturité... Comment vois-tu ce bilan provisoire ? Quelles en sont les lignes de force ?

Raphaël Monticelli : Cette exposition me permet de faire le point sur des aspects de mon travail que j'ai peu ou pas montrés. Connus seulement, et partiellement, par quelques amis. J'ai fait de la critique et de la formation à la littérature et à l'art. Pour comprendre les démarches des artistes, et les enjeux de ces démarches, et partager ce que j'en comprenais. Mais la critique et la formation ne me suffisaient pas pour comprendre... j'avais besoin d'expérimenter, de mettre la main à la pâte.

Marcel Alocco : Comme j'avais besoin de passer par l'écriture, dans les oeuvres ou partitions Fluxus, et « l'Idéogramme », et les écrits, critiques ou autres...

Raphaël Monticelli : Ce sont ces expérimentations que je présente à la BMVR. Ça donne trois types d'objets : des choses que j'ai réalisées seul (mes livres d'artistes), d'autres qui résultent de collaborations avec quelques dizaines d'artistes, dont toi, et d'autres bricoles, que l'on pourrait classer dans la bibliophilie. Dans tous les cas, ce qui m'interroge, c'est la relation entre l'art et la littérature.

Marcel Alocco : A partir de 1964, progressivement, je travaille de plus en plus en relation avec des artistes ou écrivains italiens qui s'intéressent à Fluxus ou bien sont dans la mouvance de la Peinture / Poésie Spatiale : Comme Gianni-Emilio Simonetti, Daniela Palazzoli, Magdalo Mussio, Guiseppe Chiari, William Xerra, Nanni Cagnone, Mario Diacono, Giancarlo Nanni, Parmiggiani, Carmen Gregotti, Maurizio Nannuci... Tu en as rencontré chez moi, Ferdinando Albertazzi, Maurizio Osti, et quelques autres. En 1968, nous rédigeons tous deux INTERVENTION A, qui sera publié cosigné par le groupe informel, et puis signé par nous deux, INTERVENTION B « Préliminaires ou BASIC-POESIE ». C'est vers cette époque que tu commences à travailler avec ta machine à écrire, les tapuscrits étant, papier et encre massifiés, le matériau de tes productions... plastiques. En quoi tu aurais pu en 1972 être dans « Textruction » !

Raphaël Monticelli : Pas si sûr... J'étais prof à Pithiviers, en 72, j'y initie mes recherches pédagogique pendant que le projet des "bribes" commence à me travailler fort. Parce que c'est le texte qui me préoccupe, et ce que je voyais de Textruction, qui m'intéressait beaucoup, travaillait davantage sur le mot, ou certains mots, que sur le texte même. Si je ne me trompe pas, Duchêne commence son extraordinaire "journal d'Il" deux ans plus tard. J'aurais pu faire groupe avec lui, alors... Tu parlais des Italiens. J'avais, j'ai toujours, pour eux une grande admiration, pour Cagnone et Mussio,

particulièrement. Mais j'avais aussi des admirations françaises... Henri Chopin, par exemple, ou Garnier... J'étais aussi très impressionné par le travail de Ben, à l'époque...

Marcel Alocco : La BMVR présentera donc une quarantaine d'années d'itinéraire ... « d'écritures plasticiennes ».

Raphaël Monticelli : Les plus anciennes réalisations présentées (elles sont de 67-68) sont des livres d'artiste. En gros, la question est de savoir ce que devient le travail littéraire quand on lui applique les procédures et démarches de l'art. Mes collaborations avec les artistes, les œuvres croisées, débutent en 74 avec Charvolen, j'ai poursuivi dès l'année suivante avec Miguel... depuis cette époque je cherche à savoir comment le travail littéraire est affecté lorsqu'on le confronte directement avec une démarche plastique dans l'espace plastique de cette démarche. Naturellement, c'est d'autant plus intéressant qu'on passe à des démarches complètement différentes, qu'on change d'univers artistique : ça oblige à des postures littéraires parfois inattendues. À de constantes mises en causes. Rien à voir entre Charvolen et Orsoni, Lorin, Popet ou Sierra par exemple. Ces sortes d'incursions dans l'altérité m'ont énormément appris. Dans la dernière période, j'ai continué le travail avec Charvolen, et ça a donné une coloration particulière à ma série de Bribes, mais j'ai ouvert d'autres chantiers avec Partezana ou Mohen, par exemple. Dans la bibliophilie, la rencontre bénéficie de l'intermédiaire d'un éditeur. Ma démarche est proche de celle que je viens de décrire, mais l'éditeur est le maître du jeu, et c'est encore une autre forme d'aventure que je dois à des gens comme Aurégia, Fiorin, Mantoux Gignac ou Gilbert Baud, et dont on trouvera aussi des exemples à la BMVR.

* Voir : Marcel Alocco « Des écritures en Patchwork » Z'éditions – Alain Amiel, Nice 1987
et le site **Bribes-en-ligne.fr**