

Imparfait dans le texte

(Entretien Marcel Alocco – Raphaël Monticelli)

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

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

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

M.A. : Lorsque j'étais en quatrième et en troisième, au Cours Complémentaire du Port, je passais mes jeudis à la Villa Thiole, l'École Municipale. Edouard Fer, alors

directeur, en me remettant dans son bureau un premier prix de dessin et aquarelle m'avait conseillé d'entrer à l'École des Arts Décoratifs. Ce qui ne m'intéressait aucunement : je voulais être instituteur, et écrire. Les événements m'ont conduit jusqu'en Fac. La première année était encore pluridisciplinaire et j'ai choisi d'abord histoire et philo avec l'intention de plutôt continuer en philo. Mais j'étais de formation scientifique, et par manque de bases classiques j'ai opté au plus facile, lettres modernes... J'ai gardé des lectures très diversifiées, et le meilleur de ma formation est peut-être d'avoir ajouté en autodidacte, jusqu'à Bac plus quarante et quelques. La pratique est une bonne formation... si on se pose des questions !

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

M.A. : ...Après 18 mois d'Infanterie de Marine, une vraie coupure, même si j'ai plus ou moins continué à diriger ma revue, avec Jean-Pierre Charles, par correspondance. Pour les arts plastiques, comme l'écrivait Arman dans *Identités*, c'était pan bagnat... Sans Fluxus et les Niçois du Nouveau Réalisme, et les revues de Ben et les miennes nous aurions été dans le pire provincialisme... Le Club des Jeunes, que j'ai connu quand j'étais étudiant et peu fréquenté, n'était déjà plus ce qu'en dit Henri Maccheroni. Il était pour nous tenu par des « vieux »... J'y suis allé à l'occasion d'interventions exceptionnelles, celles de Ben, de Marc Agi qui avait aidé à sortir ma première revue, *Caprice*, et y avait collaboré, d'Arman... J'ai souvenir d'un américain, d'un certain Moricette me semble-t-il, qui parlait de son doctorat en Sorbonne sur le Nouveau Roman, le théorique, plus Robbe-Grillet que Butor ou Simon. Les rencontres et les débats se faisaient surtout autour des groupes de théâtre, avec André Riquier, Guillaume Morana, Jean-Claude Bussi... Et Ben, Théâtre Total !

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

M.A. : Fluxus, je l'ai rencontré sans le savoir, progressivement, par petits morceaux, au fil des rencontres par l'intermédiaire de Ben. Il y avait aussi que j'étais, en études livresques, plongé dans Dada et les suites. Nous n'étions pas trop incultes, donc prêts à recevoir de nouvelles attitudes. Dada refusait plutôt les

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

Les prises de position peu spectaculaires mais médiatiques de B.M.P.T. nous concernaient. Je recevais leurs tracts, et lors de l'éclatement du groupe j'ai échangé quelques lignes avec Parmentier, dont l'attitude moins opportuniste me convenait. J'ai rencontré quelquefois Mosset, un peu plus rarement Buren dont j'avais toutefois apprécié le rapide écrit *Limites critiques* publié par Yvon Lambert au moment où je publiais *In-scription*. Mais dans notre pratique nos regards allaient vers l'abstraction américaine en général, Rothko, Newman, Morris Louis, et parce que nous en voyions plus facilement les toiles, Sam Francis. Le travail exemplaire était surtout celui d'Hantaï, les œuvres des années 60, que nous ne lisions plus dans la perspective surréaliste. Nous discutons nos productions respectives, avec Saytour, Viallat, à l'occasion Pincemin, Dezeuze. Les autres à Nice étaient encore tout débutants.. mais, presque autant qu'eux, nous manquions de mots pour les bien dire. D'où la nécessité de publier les textes dans cet ouvrage repris, à mille exemplaires chacun gratuitement diffusés, dont je n'ai guère pu mesurer l'influence, sinon qu'ils ont assez intéressé pour être traduits en Italie et en Angleterre...

R.M. : Je parlais, en effet, des tendances analytiques et critiques de la peinture et tu fais référence à Saytour, Viallat, etc. Je veux parler, plus largement, de ces groupes qui, de 1967 à 1975 vont occuper le devant de la scène artistique en France, et que l'on présente parfois comme les dernières avant-gardes artistiques du siècle. Ça recouvre le groupe B.M.P.T., ainsi nommé en raison des initiales des quatre peintres qui le composaient : Buren, Mosset, Parmentier, Toroni ; le groupe

Support-Surface avec des peintres comme Viallat, Dezeuze, Saytour, Dolla, ou un sculpteur comme Pagès ; le groupe 70 avec Isnard, Charvolen, Miguel, Maccaferri, Chacallis, etc. Le terme même de "support-surface" dit assez que l'objectif était d'approcher la peinture par ce qui la constitue matériellement. D'une certaine façon, ce mouvement questionne la peinture dans son fonctionnement matériel et cherche à établir ce qui "fait peinture"... En quoi cette démarche t'a-t-elle intéressé, toi, qui étais en somme à la recherche de ce qui "fait sens"...

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

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

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