

Marcel Alocco : Le titre du livre que nous manufacturons actuellement, *DUO/DUEL* me fait penser à ce fait paradoxal : tu tiens particulièrement, depuis des années, à te définir comme peintre, alors que tu travailles évidemment avec de la couleur, mais surtout dans des structures en béton armé. Ces structures sortent du mur d'accrochage, ou se posent sur socle ou au sol. Pour le visiteur s'imposerait plutôt la notion de sculpture.

De mon côté, j'hésite toujours à dire à l'amateur moyen que je suis peintre, car la question qui suit est souvent : « *Vous peignez quoi ?* », sous-entendu ou parfois précisée, la question *Figuratif ou abstrait*

?. D'entrée, je préfère parler de mon intervention sur la matière et donner la définition de l'art plastique, qui est

« *travailler sur la plasticité* »

, soit mise en forme de la matière, – pour moi colorer, déchirer, coudre, déteindre ou tisser, – tout en précisant que, plus que jamais, dans une traduction moderne de Léonard de Vinci, la peinture est

« *chose conceptuelle* »

. Nous sommes, je crois, d'accord sur l'extension spécifique de notre domaine. Pourtant, le fait de se situer d'un côté ou de l'autre du fil rouge n'est pas innocent et qualifie la démarche de chacun.

Martin Miguel : J'aime ce titre *DUO/DUEL* parce qu'en effet, nous allons ensemble depuis quelques décennies sur des enjeux proches et s'il y a duel c'est plutôt dans leurs différences d'expressions ou de traitements. Voilà, ce qui me gêne quand on me dit

« *c'est de la sculpture* »

ou

« *vous êtes sculpteur* »

, c'est que s'efface d'emblée sous le terme, parce qu'il relie immédiatement à une tradition, la démarche qui aboutit aux travaux actuels. Ma préoccupation majeure a toujours tourné autour de la couleur : quelle couleur, c'est-à-dire quelle matière, comment l'appliquer, où l'appliquer et sur quoi et comment tout cela peut se jouer. Interrogation de peintre non ? Mais à partir du moment où l'on privilégie matière plutôt que rapports colorés même s'il y en a, alors oui je suis assez d'accord de dire

« travailler sur la plasticité »

. Nous ne cachons pas la troisième dimension par la surface, toi avec la toile, moi avec le mur. Ce que je suis en train de me dire, c'est que ces termes de peinture ou sculpture sont peut être moins opératoires. Alors le fil rouge il est où, entre le mur et la toile ?



M. A. : Nous ne pouvons qu'être d'accord sur l'orientation générale, même si au départ ma fréquentation avec les Nouveaux-Réalistes niçois, principalement Arman, et mon passage par Fluxus, et l'interrogation sur ma démarche suscitée par la rencontre avec George Brecht, m'ont sans doute assez vite donné une distance par rapport à l'idée de la trop stricte spécificité de la peinture qui, en théorie, définissait au début la *peinture analytique-critique*. Le fil rouge, pas celui qui sépare mais celui qui oriente, est dans la parole qui détermine lectures et comportements.

M. M. : *Chose conceptuelle* est un peu restrictif. Si je dis souvent que la pratique artistique est l'objectivation d'une pensée. Le processus n'est pas évident. Et il faudrait s'entendre sur conceptuel. Si cela signifie pleine conscience, structuration préalable par des mots, maîtrise du devenir, alors je doute du conceptuel. En ce qui me concerne avec mon degré de connaissances, l'état et l'histoire de ma pratique, je dirai plutôt de mes pratiques, je fais sans savoir entièrement ce que je fais, des actes ou des idées surviennent sans savoir pourquoi et d'où elles viennent et surtout avec beaucoup de difficultés à les dire. Mais me les dire et les dire, les échanger, est un enjeu primordial pour moi.

M. A. : Pour ce qui est du concept, revenons à l'origine. Conception, création. Donner existence. On a aussi traduit par Verbe, le Verbe qui était au commencement. Le propre de l'homme est qu'il est toujours en train de parler, donc de traduire. La Tour de Babel n'est peut-être qu'un vaste dictionnaire multilingue. Traduction, trahison. Dérive.

Donc, tu as raison, le vieux *chose mentale* garde probablement plus de sens que le moderne *concept*

, même si le concept ne peut pas être seulement rationnel. Il est l'expression d'un vécu, d'une *conception*

, d'une mise en vie. Tous les systèmes conceptuels – ou idéologies – sont portés par l'inconscient. Rationnels absolument, ils seraient établis une fois pour toutes. Mais ça bouge. Parce que ça meurt. Parce que, heureusement, ça naît aussi... Pas vraiment comme on voudrait, toujours un peu comme ça peut. C'est pourquoi je dis que je fais

« *pour voir* »

. Voir la différence. On refait, souvent presque pareil, mais jamais exactement la même chose, et en acceptant, dans le cadre des conditions que nous nous donnons à l'intérieur des conditions possibles, l'effet aléatoire du travail de la main, main aux ciseaux, à la truelle, à l'aiguille ou à la plume...

« *Main à la charrue vaut main à la plume* »
écrivait Rimbaud.

Les mots d'après ne sont plus les mêmes qu'avant le faire. En 1983, pour le catalogue d'Albert Chubac à la Galerie d'Art Contemporain des Musées de Nice, je disais :... *à la question « Pourquoi peins-tu ? » il faut répondre comme les enfants « Pour faire parler les curieux »*

M. M. : Comme cela semble nécessaire de préciser, d'entrer dans le détail ! Oui, parler, faire parler, le verbe, je dirais aussi, que le propre de l'homme est de se mettre le monde à distance, traduire comme tu dis, et que toutes les pratiques qu'il développe le permettent, le verbe en étant le ciment. C'est d'ailleurs pour cela que cette distinction, que l'on entend communément, pour qualifier une pratique en figurative ou abstraite a un sens vicié. Parce que toute pratique artistique est abstraite et représentative parce qu'elle est un rapport distant à la réalité. Toute pratique a un rapport à des modèles qui sont plus ou moins perceptibles, il y a des rapports de ressemblance plus ou moins lointains...

M. A. : ...Oui, oui, bien sûr : le modèle peut être objet idéal, comme pour l'abstraction géométrique, d'ordre psychologique pour le gestuel, pas forcément un objet matériel comme paysage, être humain, objet usuel...

M. M. : En fait, ce n'est pas figuratif ou abstrait qui est important, mais représentatif : en quoi ce travail, que j'ai là face à moi, me parle-t-il du monde, comment ce travail me représente-t-il le monde, comment grâce à lui je vais pouvoir me l'approprier, me donnant ainsi des possibilités d'intervention, de création. J'aimerais savoir si ce que je produis est représentatif du monde qui bouge. Parce que pour moi c'est cela une pratique importante, utile, je n'ai pas peur du mot, je le trouve juste. Le problème, n'est-ce pas, c'est que je suis trop dedans et que seuls d'autres peuvent ou pourront le dire, le reconnaître.

M. A. : Il y a toujours des mots de l'artiste sur ou autour de son travail. Important, car si un critique dit des sottises, c'est sot. Si un artiste dit des sottises, surtout à propos de son propre travail, c'est significatif. Je crois que c'est en ce sens que Picasso disait que l'artiste a toujours raison. Il a des raisons, et il y a des raisons à ce qu'il fait et à ce qu'il dit... Nous reviendrons peut-être sur ce problème.

M. M. : Oui, et les mots quels qu'ils soient lui permettent au moins de continuer, d'envisager une suite à son travail...

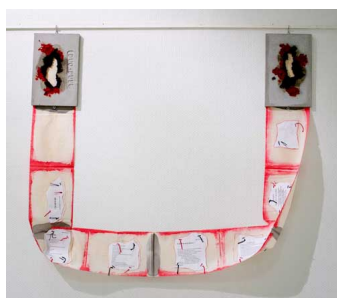
Je reviens au fil rouge que je n'avais pas compris comme origine et continuation. Il y a de grosses différences entre nous. Toi, tu as une formation littéraire, moi une formation artistique, enfin, j'entends que je suis passé par une école des « Beaux-Arts » et j'étais un enfant aux gestes habiles, mais muet.

M. A. : Je n'étais guère bavard. Et j'ai quand même passé soixante jeudis à la Villa Thiole, l'Ecole Municipale... Dessin et aquarelle !

M. M. : D'entrée, dès tes relations avec Fluxus, tu exécutes dans le domaine plastique des œuvres qui ont un rapport avec la langue. Aux Beaux-Arts, quand je commence à m'intéresser à la peinture, je fais comme Picasso, comme Matisse, comme les expressionnistes, comme De Staël puis comme Rauschenberg, sans me poser de questions.

M. A. : A peu près le même parcours, sauf que lorsque je me suis intéressé à Hantaï, Sam Francis, Pollock, Morris Louis.... Je connaissais déjà les Nouveaux-Réalistes niçois, j'avais croisé Yves Klein, rencontré Martial Raysse, et plus souvent Arman. Je connaissais Ben depuis 1958, et j'ai connu Georges Brecht et Robert Filliou dès leur arrivée à Villefranche-sur-Mer en 1965, nous étions très copains et je les ai tous les trois publiés dans ma revue « *Identités* » et puis « *Open* ». Une vraie pluie de questions...

M. M : La première question que je me pose, du moins celle dont je me souviens très bien et c'est elle qui inaugure ce que j'appellerais une démarche, est : comment produire un effet de profondeur avec une seule couleur ? Et ma solution a été de peindre en noir un tableau (châssis entoilé) de le trouser et de coller derrière une boîte en carton peinte elle aussi du même noir. Cela a donné juste après, quand j'ai fait ta connaissance, *l'espace mental* ce tableau dont une forme ronde est découpée et positionnée sur le mur d'en face avec un jeu de couleur permettant la relation. Voilà, à l'origine la peinture dans l'espace tridimensionnel et le questionnement, cette envie de dire qui vont se développer – et ce fil rouge qui est la tridimensionnalité – mais je dirais aussi la peinture comme un objet, héritage certainement des Nouveaux-Réalistes.



M. A : Je n'ai plus souvenir de ce que j'ai pu voir aux premiers contacts, en 1968 ou 1969. Je me souviens, plus tard, d'un travail qui figurait dans un petit square, me semble-t-il, à Montpellier, *Cent artistes dans la Ville* en 1970. Et d'une proposition dans le même esprit, mais en tissu je crois, à Saint-Paul, dans *e Jardin d'explosion*, organisé par Henri Bavière... L

M. M : Oui, et avant Montpellier il y avait eu cette exposition INTERVENTION chez Alexandre de la Salle avec toi, Dolla, Albertazzi, Maccaferri, Charvolen et moi. On peut dire que l'on a là, les prémisses de la naissance du groupe 70. Tu nous as fait rencontrer par la suite Chacallis et Isnard et nous avons formé le groupe à l'occasion de l'exposition dans le vieux Nice,

chez Chacallis en janvier 71.

M. A. : Oui, à Vence, tout au début 70, avec Maurizio Osti aussi, de Bologne. J'avais rencontré l'écrivain Ferdinando Albertazzi, William Xerra et un groupe d'Italiens à Fiumalbo, lors de *Parole sui Muri* durant l'été 1968. INTERVENTION a commencé début 1968, étrangement sous l'impulsion de Carmelo Arden-Quin qui ne s'est jamais impliqué dans les activités de la mouvance, question de génération évidemment... Mais les rencontres se sont en effet activées surtout à partir de l'automne...

M. M. : J'habitais à l'époque avec Dolla et c'est là que tu as vu mes premières propositions. C'est là aussi que j'ai connu Raphaël Monticelli. C'était l'époque de la naissance d'INTERVENTION. Je revenais du service militaire, libéré le 5 octobre 1968 et je retrouvais mes compagnons *d'école* Dolla et Maccaferri. Dolla trempait des tissus dans la couleur qu'il présentait en triptyque dans l'espace sur des étendoirs. Viallat n'était plus à Nice.

Je voudrais relever d'ailleurs une ambiguïté entretenue à dessein par certains, et qui a la vie dure. Nous avons été élèves de Viallat, moi, Dolla, Maccaferri, Charvolen, Isnard, Chacallis, Valensi... Un bon prof, qui ouvrait notre regard, mais en aucune manière mes premières propositions n'ont été influencées par son propre travail, pour la simple raison que lorsque j'ai quitté Nice en mai 67 je n'en avais pas connaissance. Le seul travail que je connaissais de lui, c'était une peinture abstraite et très colorée, aux formes molles que nous appelions avec mon ami Max Charvolen *les amibes* et qu'il avait exposées à la galerie A en 65...

M. A. : ...Ouvrir le regard, c'est déjà pas mal. Et nous mettre en contact, c'était pratiquement une ouverture vers les autres... Pour aller vite, vers la diversité de *l'Ecole de Nice...*

Quand je l'ai connu, vers la fin de 1965, nous parlions en effet à son sujet des *amibes*

. Cette peinture-peinture ne m'intéressait guère. C'est en 1966, au début de l'été, quand j'ai vu, chez lui à la Trinité-Victor, ses tissus peints sur le gravier de sa terrasse, que j'ai commencé comprendre qu'il y avait dans ce travail autre chose qu'une abstraction molle.

M. M. : Ce qui n'empêche que par la suite, lorsque j'ai vu ses travaux, je les ai appréciés, ils me questionnaient, comme me questionnaient ces répétitions qui se détérioraient chez toi. Lui répétait la *même forme* sur un espace non tendu, et là était l'intérêt. Toi tu mettais en question la notion d'identité, il y avait dans ce travail un aspect *inimum* m

qui m'intéressait, surtout une pensée traduite, une négation de l'affect.

M. A. : J'avais été étudiant, à la Fac. d'Aix-en-Provence, en un temps où les arts plastiques n'existaient pas dans l'enseignement supérieur. J'avais le handicap de n'être pas un des anciens des Beaux-Arts, réseau de copains qui donnaient quand même plus de facilités pour entrer dans le circuit de diffusion. Handicap tout relatif, car parmi les d'artistes d'avant-garde qui travaillaient alors sur la Côte, la majorité était de formations diverses. Raysse littéraire, Arman Ecole du Louvres, Klein avait, je crois, préparé l'école de la marine marchande, George Brecht était un vrai scientifique, avec une carrière de chercheur, Venet, Farhi, Robert Filliou, Carmelo Arden Quin et d'autres comme moi n'avaient pas eu des parcours orthodoxes. J'avais aussi l'avantage d'une culture générale de formation universitaire, et d'écrire, d'être dans l'encre autant que dans la peinture ! Malade d'écriture... Aussi *« un homme de revues »* comme a dit Raphaël Monticelli.

J'étais très surpris de me retrouver, par la réflexion, presque sur les mêmes positions que des gens dont la pratique me semblait très bricolée et intuitive.

M. M. : Bricolée et intuitive, en pouvait-il être autrement, plus ou moins dites, certainement ? Et cela m'attirait excessivement, chez toi, cette capacité à dire, je lisais et relisais tes analyses et je les enviais.

M. A. : J'avais obstinément mais à tâtons, dans le brouillard. Un peu comme ces rats qu'on lâche dans un labyrinthe, qui avancent dans des culs de sacs, reviennent, mais avancent quand même vers la sortie. Dans l'ensemble, nous avançons dans une direction, mais sans savoir ce qu'il y avait au bout, comme je disais au début de l'entretien « pour voir ».

M. M. : Quelles étaient ces positions ? Les miennes, en gros, je peux les dire plus aisément aujourd'hui : Volonté de sortir de cet espace prédéfini, issu de la Renaissance, et qui obligeait une manière de peindre, volonté de mettre le moins d'affect, cet héritage du romantisme et du surréalisme, tout en sachant que la moindre forme renvoie à une profondeur de soi, c'est pour ça que j'ai été amené à utiliser comme forme les lettres de mon nom, volonté de montrer, de mettre en avant le travail (le processus) contre les discours sur le génie, sur cette capacité à créer qui vient on ne sait d'où sinon de Dieu, volonté de faire une peinture non pas à éprouver mais à lire, à comprendre par la relation de ses composantes (échec ?), volonté de mettre à nu les constituants de la peinture (châssis, toile, mur, outil, couleur, image) et les faire jouer autrement.

M. A. : Parler l'œuvre plastique est un exercice très difficile, surtout quand on est face à un objet tout neuf pour lequel n'existent pas encore des mots spécifiques. Quand un homme de culture se trouve sans mot devant une œuvre, c'est signe qu'il se passe quelque chose. A propos d'une œuvre établie, il y a toujours des discours, même diffus ou plus ou moins mal ajustés, mais qui permettent d'appréhender, d'entrer en dialogue avec l'objet. Le seul fait de trouver un terme générique pour désigner, même si à l'origine il est moqueur, apporte un

éclairage. Dire *impressionnisme*, ou *cubisme*, c'est faire un pas, marquer une différence. Nommer la chose est important. D'autant que le nom va synthétiser ensuite tous les discours sur et autour qui viendront par couches sédimenter sur ce noyau. En quoi les historiens d'art, s'ils ne mettent pas en question leurs connaissances en esthétique, produisent des analyses négatives. C'est pourquoi, devant l'art naissant, ce ne sont pas les critères de la critique antérieure qui font l'œuvre mais la production des œuvres qui invente les valeurs pertinentes et permet la mise en place des outils conceptuels propres à leurs analyses...

M. M. : encore que face à un objet tout neuf on est amené à utiliser les discours, les tournures en cours, parce que l'on en a pas d'autres et qu'il faudra du temps pour modifier cela, le temps de l'évolution de la production en effet. J'ajouterais que les œuvres produites sont toujours beaucoup plus que les discours qu'elles permettent, elles contiennent des potentialités de discours et ces potentialités ne sont pas indépendantes des nouvelles œuvres à venir parce que ces nouvelles œuvres changent les regards.

M. A. : Que l'œuvre soit potentialité de discours, et de discours renouvelé pour autant que se renouvellent les moyens de dire, que se forment des concepts d'analyse, l'histoire en témoigne : de la paroi des cavernes jusqu'aux musées en passant par les églises, les châteaux et les grandes collections bourgeoises, aujourd'hui industrielles ou bancaires, les arts plastiques sont toujours là où est la parole. Seulement, toute la réflexion d'un Mallarmé sur le Livre et la page blanche le dit, le discours paraît plus libre, tout semble possible dans la mesure où il n'y a rien a priori. Mais parler sur du et à partir du vide est peut-être un acte de créateur, mais pas de critique. Il faut que l'œuvre vérifie après-coup les propos qu'elle provoque, ou si tu veux, que je puisse retrouver dans l'objet les référents qui justifient le discours. Tout un pan de la critique utilise le prétexte de l'art pour soutenir des propos idéologiques sclérosés, comme tu le remarquais. Parler pour dire ce qui est échu, ou pire, pour n'en rien dire. En quoi je réfute les termes de constat subjectif tel que « beau » et « beauté », préférant celui de « sens » dynamique et opératoire. Une œuvre est dite belle si elle est telle que je l'attends, elle fait sens si elle m'ouvre les yeux... sur des horizons et des mots.

M. M : D'ailleurs, il semblerait depuis quelque temps que le discours régresse, peut être parce que l'on donne pas mal dans le spectaculaire et qu'il se suffit à lui-même, il est voué à l'instant, pas à la méditation et comme la conséquence en est l'oubli, on fait des *coups* et ça donne des démarches sans cohérences.



M. A : La recherche du spectaculaire me gêne moins que ce que j'ai appelé dans quelques articles « la pensée en miettes ». J'essaie de me construire, c'est un long travail jamais fini. L'œuvre, si elle vient, n'est jamais que la trace de cette construction, elle est l'image de cette construction. D'où, tu as raison, cohérence. Quand j'ai dit et pratiqué que « toute peinture fait image », la déclaration a été en général mal reçue par les copains de Supports-Surfaces et aux alentours. Ce n'était pourtant qu'un constat, et une incitation à assumer la réalité. Toute toile est aussi l'image d'une réalité, mentale ou physique, du corps, de mon corps dans le geste ou dans celui qui est tracé comme dans les « anthropométries », ou de la réalité, dans une nature morte comme dans une « accumulation » d'Arman... Ou une projection de concept ou de désir. Tous les artistes sont des réalistes !

M. M : oui, très d'accord avec tout ça, je l'ai déjà dit, toute pratique est dans une distance avec la réalité... mais il y a réalité d'aujourd'hui ou d'hier ce qui fait l'intérêt des uns par rapport aux

autres.

D'accord aussi avec ton rejet de la notion du beau mais alors là j'ai un problème avec toi : J'ai du mal à accepter, à comprendre certaines de tes remarques sur mes derniers boulots qui manqueraient de couleurs ou qui seraient sinistres ou tristes, remarques plutôt subjectives. Et j'ai le sentiment que cela tire du côté du beau. Ils font sens pourtant, je crois. D'abord, ils ne manquent pas de couleurs, ils sont dans les noirs et gris et blanc ou autre selon le lieu où ils sont posés. Le noir pour moi est une couleur parce que je la travaille comme une autre sauf qu'elle est porteuse d'une symbolique forte, ce qui met en balance deux aspects de la couleur : le matériel et le symbolique.

M. A. : Oui, tu dis qu'en noir le sens en est donc différent. Le rouge est riche de sens. Et le bleu ? Toute une histoire depuis l'antiquité, comme le raconte Michel Pastoureau, du refus lorsque c'était la couleur des *barbares* à la revanche contemporaine, en passant par le culte marial... Nous pensons bien sûr à Matisse, au monochrome d'Yves Klein... Peut-être que le dessiné porte moins de sens que le peint... Peut-être qu'un travail de peintre ne demande pas seulement la couleur, mais des couleurs ?

M. M. : Matisse s'est efforcé de donner autant de force en les opposant au dessin et à la couleur, Léger à fait du trait noir une forme de couleur noire aussi importante que les formes d'autres couleurs...la différence c'est peut-être qu'un trait n'a pas de nom alors qu'une couleur...quand on dit bleu, c'est une infinité de bleu... mais on dit bleu, du coup, une couleur peut être plus facilement le musée de toutes les histoires qui lui sont liées. Oui, peindre c'est travailler des couleurs parce qu'une couleur n'existe pas en soi sauf dans le parler et Matisse ou Léger le disent par expérience : un cm² de bleu n'a rien à voir avec un m² du même bleu et Klein quand il peint sa toile sur les côtés, le bleu n'est plus le même parce qu'éclairé différemment et puis la couleur du mur devient très importante.

Comment en suis-je arrivé à ces travaux ? Par rapport aux boulots immédiatement précédents et qui étaient très colorés, j'en rappelle l'essentiel : retour au mur mais pas comme support

préexistant mais à construire et à construire avec la couleur, autre façon de considérer le rapport couleur / support.

M. A. : La couleur comme matériau *aussi* et non seulement comme apparence différentielle dans la surface d'une image. Comme je déchire et déplace la matière tissu colorée dans les Fragments du Patchwork... Comme aussi Max Charvolen disloque et déplace ses carapaces tissu-colle-couleur du site à l'exposition... Trois démarches pourtant très singulières où les couleurs sont opératoires hors toutes valeurs préalables, sauf d'établir des différences.

M. M. : Oui, constat du creusement de la couleur par rétractation au séchage et par perte lors du décoffrage du mur. Ce creusement m'intéressait beaucoup parce qu'il présentait une situation inverse à mes premières propositions fin 68 qui était de sortir du tableau, du mur, et d'affronter l'espace tridimensionnel. Inverse mais encore dans la tridimensionnalité (fil rouge). C'est cet aspect creusement, perte, que je traite dans ces derniers travaux. J'utilise une plus grande masse de couleur et donc j'obtiens de plus grand creusement jusqu'au trou et pour affirmer cette option je n'utilise qu'une seule couleur, le noir, que je fabrique en mélangeant de la cendre, des copeaux de bois, de l'oxyde de noir, de l'huile de lin et du siccatif. Et le noir me convient pour l'instant parce que l'auréole qu'il produit dans et sur le mur à cause de la pénétration de l'huile par capillarité produit un intermédiaire qui le lie fortement à l'ensemble. En fait j'utilise aussi le gris du béton (j'ai utilisé du béton blanc dans d'autres travaux) car au départ j'ai deux masses molles que j'assemble.

Pour le livre, DUO/DUEL, que nous faisons, j'ai ajouté d'autres couleurs au noir et je vais essayer en plus grand. Je vais casser la symbolique du noir, pour voir...

M. A. : Tu as trouvé intéressant d'introduire de la matière rouge dans le travail pour *DUO/DUE*

L...

De la

matière, pas seulement du pigment. Et le noir en paraît plus intense, plus présent. Pour voir...

M. M : Oui, matière rouge, ou autres, ce n'est pas que le noir en soit plus intense, il est pas mal présent et intense quand il n'est confronté qu'au béton, peut-être trop à ne plus voir sa matérialité agissante, certains croient que ça a été brûlé, d'où toutes ces relations au sinistre, à la guerre, à la ruine.

M. A : D'où le rôle du pigment rouge : Dire que ce noir n'est pas du brûlé mais de la couleur.

Au bout, tu fais, et puis encore, et comme tu le veux. C'est je crois en ce sens que Picasso disait que « *l'artiste a toujours raison* ».

Avec ce qu'il dit, pas toujours. Mais avec ce qu'il fait, certainement ...

(Entretien publié dans *Paroles en travail* de M.Alocco, éditions performArts, 2008.)