

Daniela Palazzoli

## Un intermédiaire de la vision écrite-parlée

La liaison idéogrammatique en soi n'est pas une liaison logique, mais formelle. Elle fait allusion à la logique mais n'opère pas à travers elle. Son contact avec la réalité est direct, et solidaire à travers les formes primaires (naturalistes) des images, à l'exclusion de toutes articulations. Sans affronter les problèmes de sensations et de perceptions ; simplement elle les utilise. Il n'y a pas au premier abord de possibilité d'illusion, mais des coups à combiner selon leurs potentialités. L'associer paraît avant le faire. Rapport entre les "propriétés" et les "relations" de la chose avec la chose. **La propriété concerne la forme**: elle n'a pas de structure; elle est motivation. Elle est le siège d'une ou de plusieurs caractéristiques: le prétexte pour Marcel Alocco. Ainsi le "nom" (le signe de la chose), pour entrer dans le réel, peut recourir à diverses techniques: d'un tachisme aux limites du procédé automatique, à un diagramme, à une succession narrative. Le sens vient ensuite, de **la relation** qui convoie la forme vers la consistance d'une proposition élémentaire.

**La grammaire de l'idéogramme** est la combinaison de deux ou plusieurs choses, en fonction de l'accord sonore, qui peuvent aussi révéler des rapports réels (fleur et feu). La fleur rouge du feu comme image de l'alchimie. Même si le monde est infiniment complexe, de façon que chaque fait est composé d'un nombre infini d'états de choses, alors même ils doivent être objets et états de choses. Et Alocco choisit les siens entre la probabilité de la langue et les formes de la réalité.

Daniela Palazzoli  
Milan, Novembre 1967

\* Publié dans le catalogue de l'exposition "*Alocco, Idéo-Grammaire, chapitre premier 1966-1967*" Galerie A. de La Salle, Février 1968.

### Ferdinando Albertazzi

"....."

.....  
...et alors, comme issu d'un rendez-vous qui vient d'être renvoyé, comme avançant sur une avant-scène en voie d'équipement, comme entrant et sortant là où entrée et sortie ne sont plus que bévues risquées du hasard, prend couleur ce signe qui se multiplie par à-coup, qui imperceptiblement s'avance, est ici, comme un arc sur le fond depuis peu embrumé, là où il est maintenant en vue, là où il est encore disparu laissant une absente permanence, une prophétique permanence découper le fond, qui va et

vient toujours rémanente, qui tout juste apparaît entre les cirrus réunis par la seule condensation de l'entour, sortis tels des noctambules en plein soleil, cette fois effleurés et trainés après lui, entre l'œil destitué qui ahanne à suivre, tendu en cet instant pour glisser entre les signes, juste quand il défile au rythme des années-lumière, avant son signal qui a devant lui tout l'espace et tout le temps nécessaire, confondu dans les mailles d'une brume impersistante, d'une aveuglante pénombre, jusqu'à pénétrer le signifiant dans l'attente du déclic, attendant que l'objectif s'entrouvre pour se retrouver négatif, face à face, à l'extérieur d'un fond dissous en échec et mat, pris par surprise par la tache d'air qui déjà s'agrippe à l'extrémité inaccessible, comme un poids en absence de poids, comme une coupure nette en absence d'interstices, comme un cirrus mis en question sous la loupe qui, à cet endroit précis, justifiant le signifiant de son espace approximatif, procède à la mise à feu, dans son temps à la fin présent, dans son temps présent, dans SON temps, juste quand, précipités de toutes parts, espace et temps s'annulent laissant en lieu un signe approximatif pour trace d'éloignement.....

.....

**Ferdinando Albertazzi**

Publié dans la version originale italienne  
dans la revue ANT. ED. n°4  
Turin, Juillet 1969.

**Raphaël Monticelli**

## **Il y a le châssis...**

Il y a le châssis, la toile, les formes, les couleurs. Mais chez Marcel Alocco, ces matériaux de la peinture traditionnelle servent à mettre en évidence sous forme plastique le rapport qu'entretient un signifiant avec ses propres détériorations; la toile devient moment dans le temps et l'espace: elle est notation de la modification d'un même message lorsque le signifiant subit, sur un champ donné, plusieurs étapes détérioratrices. L'aspect rétinien que s'acharnaient à détruire, par des artifices techniques, Yves Klein, le Nouveau-Réalisme et l'anti-peinture de Michel Parmentier, devient de ce fait, secondaire; Alocco entend ainsi opposer à ce qu'il estime être des dérobades, la réalisation d'une destination nouvelle de la technique picturale.

**Raphaël Monticelli**

Janvier 1969

Catalogue de l'exposition "INterVENTION"  
(Alocco, Dolla, Saytour, Viallat)  
Circolo La Fede, Rome, février 1969.

## Catherine Millet

### L'une des illusions...

L'une des illusions majeures de l'œuvre traditionnelle est de prétendre à la fonction de langage. L'expression projetée par l'artiste sur la toile ou sur l'objet approprié est sensée parvenir intacte au spectateur, en tant que sujet de l'œuvre. Dans cette optique, les lois de la représentation plastique apparaissent comme la garantie d'une communication véritable si elles permettent une évidente référence au réel et si leur qualité esthétique permet à l'œuvre un pouvoir d'impact suffisant. Le Pop Art qui, dans un souci d'efficacité, réduit l'adaptation picturale au point de confondre le produit de consommation courante (son sujet) avec le produit artistique, est peut-être un aboutissement fonctionnel de l'art anecdotique. Or, l'une des caractéristiques de nombreuses démarches entreprises ces toutes dernières années est précisément de remettre en cause cette fonction de l'art et d'en démonter le mécanisme exact. Le travail d'Alocco se situe dans le champ de cette investigation.

La méthode selon laquelle Alocco envisage la transmission d'un message met en évidence que son travail ne vise qu'à une analyse de cette transmission. Le signe est utilisé systématiquement au cours de diverses mises en situation (ce qu'Alocco appelle "répétition", "interférences", "brouillage des signifiants"). Cette manipulation n'est pas cristallisatrice comme l'est une stylisation; au contraire, toute signification qui aurait pu être attribuée à l'œuvre se détériore ou plutôt éclate. Le signe renonce à véhiculer un discours qui serait unique et propre à l'artiste.

Parmi tous les exemples d'un art voué à la connaissance de lui-même, il est possible de distinguer deux types de recherches. Certains artistes, en se consacrant essentiellement à l'exploration des cadres de l'art —codes conventionnels d'élaboration et de lecture de l'œuvre dont nous parlions précédemment—, vident, en quelque sorte, leurs propositions de tout signifié. Ce type de démarche correspond à l'Art Minimal et autres recherches qui en sont directement issues. Le second type de démarches se penche moins directement sur le statut de l'œuvre que sur le fonctionnement d'un signifié (étant donné la fonction traditionnelle) au sein de ce statut. L'œuvre d'art est analysée relativement aux modes de perception. Le travail de l'artiste consiste à suivre l'évolution de la signification d'une forme depuis sa création/émission jusqu'à sa réception par le spectateur. La proposition résultante alors, bien qu'elle n'ait pour seule fin que de se révéler elle-même, déroule également un "discours" qui n'est plus le discours idéaliste propre à masquer ce qui le produit et le maintient, mais un instrument participant à la divulgation de sa propre viabilité.

C'est ainsi que le travail d'Alocco se caractérise et ceci a deux conséquences aptes à le particulariser encore plus précisément parmi les recherches d'avant-garde. La première conséquence est que les propositions d'Alocco, bien que pourvues avec évidence d'une fonction didactique, ne se réduisent pas pour autant à une proposition mécaniquement démonstrative. Les permutations subies par le signe permettent d'apporter une connaissance progressive et non statique. La méthode d'Alocco est en

perpétuel renouvellement puisqu'elle crée elle-même de nouvelles situations. Une telle pratique permet le décrochage théorique grâce auquel l'avance se fait.

D'autre part, la ligne directrice d'Alocco consistant à suivre "les structures d'évolution du message", celui-là est amené à tenir également compte des différents supports se relayant lors de cette évolution. L'action d'Alocco concerne donc autant la Peinture que l'objet utilisé comme moyen d'expression. Non restrictif, ce champ d'action englobe également l'inévitable étape linguistique. Pour Alocco comme pour quelques artistes "conceptuels", le langage servant à élucider et à faire assimiler l'œuvre d'art est une part intégrée de cette dernière.

Catherine Millet

Paris, janvier 1971

Publié en préface à *"In-scription d'un itinéraire, 1965-1970"*

(Gal. A de La Salle, Vence, janvier 1971)

## Marcel Alocco Patchwork

*"Vouloir couper les tableaux, ça fait dingoo..."*

André Malraux "Un entretien..."

*Le Monde* 15 mars 1974

Il y aurait donc un art conceptuel, un art corporel, un art sociologique, un art pictural et... que sais-je encore ! Curieux morcellement à la semblance d'une idée dépassée des sciences exactes où la pensée, le corps, le socius, la peinture iraient leurs chemins autonomes. Où commencerait alors, dans l'homme que je suis, et où s'arrêterait le peintre ? Lorsque j'entre dans l'atelier ? Lorsque j'en sors ? N'est-il pas plutôt l'engagement total (ce qui peut se traduire pas "politique") qui fait exister un rapport, parfois subtil, parfois manifeste (on dit alors qu'il est didactique) entre les divers travaux d'un artiste, fragments d'un discours continu de l'existence ? Discours continu qui constitue cette démarche dans laquelle se mêle l'impulsion et la réflexion, le projet, le geste imprévu et sa critique, l'analyse de ce qui se fait et l'envie de faire : ce qui lie tel mien travail au crayon avec tel de mes travaux "Patchwork" au prime abord (optiquement) si différent et qui suit à quelques mois d'intervalle. Parce que tout ce qui se passe *au* peintre, dans (et hors de ) l'atelier, s'enchaîne inextricablement – dans ce sens aussi "la peinture déborde !" – avec des bonds en avant, des retours, des reprises, des impasses, des coupures et des avancées subites, l'œuvre d'un peintre est extraordinairement plus complexe qu'il ne paraît (ou qu'ils le voudraient laisser supposer) aux yeux de ceux qui croient tout avoir inventé parce qu'ils ont réussi à créer une "image de marque" parfois assortie d'un "label", peinture qui est bien en cela le produit, entre autres, conforme au capitalisme.

Pas d'exclusion, mais toujours encore, toujours *aussi* : l'ambition alors, un projet peut-être irréalisable totalement, d'être aussi le corps dans ses mouvements, le récit

que se dit une société à son propre usage – " Histoire de l'Art" comprise – et sa critique ; et la peinture, filet de vues souterrain qui se lit dans le réseau des couleurs. D'où ces frôlements suicidaires de l'image surgissant vide pour faire hurler une couleur inutile, semble-t-il, dans les draps qui plient l'espace et le corps ; ce décor ("la peinture déborde") qui témoigne de tout ce qui se peint – un ballet non réglé – hors du système conventionnellement "montrable" : sol, vêtements, outils... Il se passe qu'un homme refuse d'être l'infirmier qu'on attend, l'étroit spécialiste d'un objet peinture, ou société, ou mouvement, et qu'il bouge, pense, reflète, critique, dé-peint et peint, et *refuse aussi cependant, par la couleur, de se noyer dans la couleur.*

A ce qu'on vous dit, nous devrions croire que nous sommes en possession de "l'Art Universel". Un dire que paraît justifier la propriété de produits –objets– innombrables. Notre civilisation amoureuse des cimetières, à travers les bibliothèques (phono-photo-cinémathèques) et les musées, entretient un mythe : rêve d'une culture schizoïde qui comprendrait simultanément et dans leurs contradictoires originalités toutes les cultures dans le temps et l'espace et porterait ainsi en elle, dans leurs intégralités, toutes les mentalités du passé et du présent. Jeu de miroirs que se tend à elle-même une société, une culture n'a de passé que les images qu'elle se donne, mise en images dans une forme qui est *sa forme*, et tout en luttant pour préserver son identité, construit l'illusion paradoxale de s'assimiler l'altérité – pensée schizoïde qu'on nous donne à rêver : dérivation. Car saurais-je, si je peins dans la pierre un cheval de Lascaux la réflexion qui soutenait cette inscription, moi qui ne chasse pas à l'épieu ou à l'arc le bison déjà occis – à ce que l'on me dit– sur les murs d'une caverne dans laquelle jamais je ne me suis introduit ; chasseur que je rêve de connaître, que j'imagine – non que je suis. L'Archéologie, l'Histoire sont, *aussi*, des sciences du rêve. (Mais sciences ?...)

Ainsi (comme dans les "Découpes" – 1970– ou les "Sergés" –1971–) je taille dans le tissu de la peinture, textuellement : aussi bien dans cette Histoire relative – vérité à l'intérieur d'une mentalité– que dans le tissu peint qui est à la fois l'image et le modèle de cette histoire imaginaire. Le remontage, longues coutures, en est, à la lettre, insensé. Ni droite ni gauche, ni haut ni bas ; on pourrait ajouter ni avant, ni après. C'est que nous *sommes* une culture, qui se conjugue au présent.

Peut-être convient-il à ce point de notre exposé, pour ceux qui n'auraient pas sous les yeux ou en mémoire le travail en question, d'une donner une description qui ne se prétend pas innocente.

Un tissu est plié, selon ses dimensions, en un plus ou moins grand nombre de rectangles (ou carré) de façon à obtenir des portions dont toutes les parties, quand le tissu est posé au sol, soient également accessibles pour une pulvérisation de la peinture à 25 ou 30 centimètres de distance. Format des portions réglé donc par l'efficacité de la projection colorée, l'ampleur du geste, l'inclinaison du corps... Après chaque intervention le tissu est replié – dans les plis premiers, mais en inversant certains– de manière à présenter une nouvelle portion vierge, pliage qui recouvre la partie peinte et rend impossible la référence du travail en cours aux résultats déjà acquis. Sur chacune des portions sont portées des "images", obtenues par "manques à

peindre " quand le quadrilatère est travaillé en trois zones (rouge-jeune-bleu ou violet-orange-vert, alternativement) les caches étant parfois enduits de couleurs avant d'être posés : dans ce dernier cas "l'image" est obtenue par "empreinte" (monotypes de couleurs pures juxtaposées) à laquelle s'ajoute le "manque à peindre" – couleur crue du tissu préservé de la pulvérisation là où l'empreinte ne "prend" pas. Le tissu ainsi quadrillé et "imagé" est alors coupé (déchirure dans le droit fil) en quadrilatères plus petits que ceux qu'il porte ; ces fragments, après avoir été mélangés, sont cousus bord à bord en un seul tissu (patchwork) approximativement rectangulaire (ou carré) sans tenir compte du lieu où passe la déchirure (dans ou hors image) ni de l'orientation de chaque image ou fragment d'image, produisant ce texte insensé dont il est question ci-dessus.

Qu'avons nous ? De la peinture dans le tissu. Matière couleur, c'est tout. L'image est "de passage" . Forme non assumée, en transit ; c'est la façon dont elle est peinte ou dé-peinte qui s'assume. le peintre surgit parce que l'image sociale est banalisée, qu'elle est, mais ne se montre plus : elle montre. Alors apparaît le manque – dans son image– du peintre (ou de la culture) imagé, la peinture l'effaçant dans cette image re-connue (comme forme sienne) et inconnue (à son travail se substitue un *autre* travail...). On voit combien ceux qui ont cru montrer la peinture en chassant le figuré sont tombés dans leur propre piège, s'identifiant à une image qui oblitère – dans le meilleur des cas– ou occulte totalement le travail enseveli sous cette forme que l'on désigne de leur nom : voir les frustrantes photos couleurs (ou pire, noir et blanc) auxquelles dans les publications est assimilé le travail, par lesquelles le peintre est désigné et réduit. De la peinture dans le tissu, en zone de couleurs interférentes, en zones juxtaposées (coutures). Aucun espace perspectiviste... et, sauf que celui qui porte son idéologie dans sa boîte crânienne comme une valise qu'il se refuse à abandonner ne verra que ce qu'il pré-voit : avec quelques problèmes insolubles – où trouver le point de fuite ? – par exemple– et le refus conséquent d'une totalité qui n'entre pas dans les critères pré-établis.

Remontage : les zones juxtaposées. Non la moderniste fascination mécanicienne de la découpe systématique, de la couture machine, mais coudre la toile à gros fil, gros points, liant les deux bords de la déchirure comme un chirurgien qui rapproche par ses points les bords de la plaie à souder. Ici cependant, pas de soudure possible. " L'un" est fait de séparations, et ce qui unit (fil, ficelle) indique aussi la frontière. Non la couture de la machine qui, en quelques secondes, joint discrètement deux fragments, mais la lente et comme cérémonieuse gesticulation de l'aiguille pénétrant les deux tissus opposés face à face, sautant les franges de la déchirure, pointée soudain vers le ciel comme une interrogation puis replongeant dans la matière, reprenant le tissu dans ce mouvement en spirale que schématise le ressort qui relie les pages de certains cahiers. Le tissu s'étale sur mes jambes, forme un tas à mes pieds, et je me découvre comme le pêcheur travaillant à l'aiguille les voiles, ou... les filets – où vu ? : dans mes souvenirs, sur quelques gravures ou cartes postales anciennes ? – enseveli à demi, avec le geste précis et large du bras tirant l'« épaisse aiguille d'acier luisant, sur une longueur à l'échelle du drap – qui déborde le corps– à l'échelle de la fente à joindre, de la ficelle à tirer, jusqu'à ce que la main monte plus haut que la tête – "je demande la

parole" – puis, à mesure que l'aiguillée se noue au tissu, plus court, mais gardant le même rythme, piquant à intervalles semblables... l'écoulement du temps compté en gestes réguliers d'horloge hésitante, qui serait intéressée par se regarder donner l'heure. Façon de mettre à sa mesure le parcours et l'écoulement.

Sans doute n'est-il pas indifférent que ce texte se soit écrit, à l'ombre d'une touffe de cognassiers, en ce jour de juin 1974, dans ce léger mistral qui anime d'un semblable frisson le paquet de notes que je consulte, où parfois je puise un fragment à transcrire, et les oliviers argentés de lumière, sous un ciel d'un bleu si pur et si immense que je le dirais lyrique... Tandis que sur l'horizon une légère brume annonce pour ce soir une autre couleur.

Marcel Alocco

Nice, mars-juillet 1974

Catalogue *Patchwork*, galerie A. de La Salle (décembre 1974)

## **Egidio Alvaro**

### **Le laboratoire de l'insensé**

Il faut donc prendre l'artiste plastique sur les faits, non le prendre aux mots. Nous sommes concernés par ce qui est produit, non par l'intention de produire que nous (se) raconte l'artiste.

Alocco, "In-scription d'un itinéraire" (1970)

L'exemple est connu: quand les ciseaux découpent une feuille de papier ils attaquent sans discrimination à l'envers et à l'endroit. Pourtant l'envers n'est pas l'endroit et, parfois, ce qui est inscrit d'un côté ne possède aucun rapport avec ce qui est inscrit de l'autre. Faut-il, alors, prendre Alocco (l'artiste plastique) pour ce qu'il crée ou (écrivain) pour ses réflexions écrites? Mieux encore, faut-il le prendre pour ses motivations et ses désirs ou bien pour l'impact particulier de son œuvre sur le champ de la peinture?

Serait-il pourtant absolument nécessaire de choisir? Le clivage s'avèrerait-il si prononcé? Ne pouvons-nous pas constater l'existence d'un "discours continu" qui est celui de la vie de l'artiste et qui contiendrait, sans exclusion ni opposition, envers et endroit?

Il me semble illusoire de vouloir considérer l'œuvre, uniquement selon l'un de ses aspects. Illusoire, contraignant, appauvrissant et naïf. Mais la masse des interventions et des informations (souvent par simple souci didactique) concernant l'art n'est-elle pas bâties sur des éléments dont l'évidence masque la fragilité? Ne voit-on pas la réflexion bannie au rang de curiosité déplacée? Soumis aux pressions et

sollicitations les plus étonnantes et inattendues, pouvons-nous toujours exiger de l'artiste qu'il garde le sang-froid et le recul nécessaires à son auto-analyse?

Devant l'œuvre et les écrits de Marcel Alocco je ne peux pas cacher un double sentiment d'enthousiasme et de perplexité. Enthousiasme parce qu'il a su dépasser les impasses où sombrèrent tant d'autres et agrandir sans cesse le territoire de ses recherches. Perplexité parce que, à maintes reprises, il semble minimiser, voire ignorer, l'importance de l'ouverture contenue dans son travail. La référence permanente au circuit d'avant-garde et le besoin de se démarquer en seraient les causes que cela ne m'étonnerait guère!

Je voudrais que ce texte —extérieur et analytique— même s'il est condensé et bref, puisse devenir source d'éclatement de contradictions et de paradoxes et, si possible, lieu de connaissance où cette œuvre riche de découvertes dont les implications sont loin d'épuisement se dévoile un peu plus. Il me faudra pour cela reprendre le travail présenté par Alocco depuis 65 et les textes qui l'accompagnent pour en dégager les coordonnées implicites.

En 66-67, avec l'**Idéo-Grammaire**, Alocco s'attaquait aux problèmes d'une *"laison formelle"* traduite dans la *"combinaison de deux ou plusieurs choses en fonction de l'accord sonore"*<sup>1</sup>. Langage et réalité constituaient les deux termes de l'équation. Il s'agit déjà, peut-être encore à l'état embryonnaire, d'une question de sémiotique (de reconnaissance et de désignation).

Dans **"In-scription d'un Itinéraire"** (1965-70) par la répétition, la détérioration et le brouillage *"la méthode envisage la transformation d'un message et met en évidence que le travail ne vise qu'à une analyse de cette transmission"*. *"Le signe renonce à véhiculer un discours qui serait unique et propre à l'artiste"*<sup>2</sup>. Il veut connaître le *"fonctionnement d'un signifié au sein du statut de l'œuvre"*. Si la préoccupation demeure d'ordre sémantique (axée ici plutôt sur la communication, la connaissance et la position au sein du statut) et si le champ de recherches se réduit volontairement à la répétition de signaux (*"création d'un modèle de lui-même qui se modifie tout en persistant dans son identité conceptuelle de signal distinct"*) il y a pourtant l'ébauche d'une contradiction interne, l'intrusion d'un paradoxe pas encore perçu par l'artiste. Pour constituer *"un art référant à lui-même"* Alocco sera obligé de faire appel à la culture, à la reconnaissance. Les signes ne sont pas neutres, ils sont chargés, et même si le discours n'est pas *"unique et propre à l'artiste"* il n'en est pas moins vrai que sa caution, viabilité et degré de plausibilité s'inscrivent dans le contexte même du discours culturel d'une époque tel qu'il peut être reçu, maîtrisé et dynamisé par Marcel Alocco.

Ceci nous permettra sûrement de comprendre la trajectoire en apparence heurtée et imprévisible de son œuvre et de lui trouver la cohérence dont toute œuvre a besoin.

Dans **"La Dé-tension"** (1972) il semble qu'il soit question entre autres choses d'une critique à certaines tendances prédominantes de la peinture française contemporaine dont les théories, se disant fondées sur Marx, Freud et Mao,

---

<sup>1</sup> Daniela Palazzoli. "Un intermedia della visione scritto-parlata". 1967

<sup>2</sup> Catherine Millet. Préface à "In-scription d'un itinéraire"; M. Alocco, Galerie A. de La Salle; Janvier 1971.

méneraient à l'impasse, puisque "*à l'inconscient productif on a substitué un inconscient qui ne pouvait plus s'exprimer*"<sup>3</sup>. S'il nous était possible de remplacer **inconscient productif** par **code culturel ouvert**, nous trouverions une première réponse à la contradiction interne décernée dans l'**In-scription**. Choissant l'inconscient productif, Alocco va ailleurs jeter une vive lumière sur son travail le plus récent, le Patchwork, puisqu'il s'agira non plus **d'effacer l'artiste** mais de refuser une forme de raisonnement qui fermerait tout accès à l'inconscient, ce dangereux gouffre à surprises.

Alocco se cache encore derrière les démonstrations pragmatiques et didactiques et les citations parfois remarquables qui permettraient apparemment de mieux comprendre sa démarche. Il dit, par exemple, que "*la tension en voilant (variant) le signifiant "dévoile" l'appartenance idéologique du signifié*"<sup>4</sup>. Cela nous renseigne sur un autre élément organisateur de son œuvre: l'opposition farouche à toutes les tendances qui, à ses yeux, sont devenues des formalismes.

Dans **La Peinture Déborde**, même s'il apparaît, "*le manque — dans son image — du peintre (ou de la culture) imagé*", même s'il n'y a "*pas de soudure possible*" puisque "*l'un est fait de séparations et ce qui unit indique aussi la frontière*" on peut se demander s'il n'est pas arrivé à cet "*engagement total*" dans lequel "*l'existence d'un rapport entre divers morceaux d'un artiste, fragments d'un discours se dégageant du discours continu*"<sup>4</sup> finit par révéler le discours écrit comme un désir de provocation, ascèse volontaire, distance, écran brouillant les pistes.

Alocco indique sans cesse, dans son travail, depuis 65, le refus du discours unique. Il insiste sur l'analyse du signifié, l'écriture sans référence au réel, la répétition, le modèle de soi-même, l'objet superflu, l'effacement de la couleur, la fuite au format banalisé, la transformation du signe, le simulacre de présence, l'inscription insensée, et, de nouveau, l'effacement. **Le Patchwork** serait le point d'aboutissement nécessaire de cet itinéraire singulier. Il serait le moyen efficace de l'effacement de l'image, de la couleur et de l'artiste comme artisans privilégiés de l'œuvre, il les relèguerait au rang d'outils impersonnels, coupés de toute intervention branchée sur l'imaginaire.

Or je vois dans cet itinéraire **insensé** une permanente et obsessionnelle quête de la **présence imaginative**, du **plaisir productif**, de la **totalité dynamique** et, par conséquent, évolutive, et je trouve dans le **Patchwork**, dans ce dérisoire hissé à la dignité de création, une des issues possibles de l'impasse à laquelle avait conduit l'exclusivisme d'un champ de recherches (matérialiste et poétique) bâti uniquement sur les éléments d'inscription (espace, cadre, châssis, toile, couleur, dessin, forme outil). Elle harmoniserait la recherche matérialiste et la poétique et déboucherait à nouveau sur l'imaginaire.

Effacement? Dialectique déchirante (puisqu'en contre-courant et contre-passion) se cristallisant dans la révélation presque insoutenable (puisque refoulée) d'un moi-inconscient producteur de surprises.

Un texte<sup>4</sup> écrit en mars-juillet 74 donne la dimension exacte de cette révélation. Alocco y parle de "*la lente et comme cérémonieuse gesticulation de l'aiguille pénétrant les deux tissus opposés face à face, sautant les franges de la déchirure, pointée soudain vers le ciel comme une interrogation puis replongeant dans*

---

<sup>3</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari. "L'anti-œdipe, capitalisme et schizophrénie", ed. Minuit 1972.

*la matière, reprenant le tissu dans ce mouvement en spirale que schématise le ressort et qui relie les pages de certains cahiers. Le tissu s'étale sur mes jambes, forme un tas à mes pieds, et je me découvre comme le pêcheur travaillant de l'aiguille les voiles ou les filets(...) enseveli à demie, avec le geste précis et large du bras tirant l'épaisse aiguille d'acier luisant, sur une longueur à l'échelle du drap —qui déborde le corps— à l'échelle de la fente à joindre, de la ficelle à tirer, jusqu'à ce que la main monte plus haut que la tête".*

Egidio Alvaro

Paris, novembre 1974

Synthèse d'un cours en portugais publiée en photocopie à Porto; la version française a été publiée à l'occasion d'une exposition personnelle Galerie "Le tigre de papier", Marseille, février 1976.

1. Daniela Palazzoli. *Un intermedia della visione scritto-parlata*, 1967.
2. Catherine Millet. Préface à *In-scription d'un itinéraire*, M. Alocco, Galerie A. de la Salle. janvier 1971.
3. Gilles Deleuze et Félix Guattari. *L'anti-œdipe, capitalisme et schizophrénie*. Ed Minuit, 1972.
4. M. Alocco. *La peinture déborde*. Catalogue *Patchwork*, Galerie A. de la Salle, 1974.

## Raphaël Monticelli

### C'est dans les années 60...

C'est dans les années 60, période d'intense activité qui a transformé le visage de la peinture française, que se forme le rapport de Marcel Alocco à la peinture. Sa participation au mouvement Fluxus, et sa rencontre avec George Brecht, témoignent alors d'une résistance à un Nouveau-Réalisme qui —chez les jeunes artistes niçois du moins— exerçait un puissant attrait<sup>1</sup>. De formation littéraire, sa pratique de l'écriture et sa réflexion sur le fonctionnement de la langue le conduisaient d'autre part à se poser, pratiquement et théoriquement, le problème des rapports entre langage et peinture et à élaborer une œuvre qui tint compte de cette interrogation<sup>2</sup>. Vivant le triple questionnement du structuralisme, du marxisme et de la psychanalyse ni comme enthousiasme de néophyte ni comme opportunisme de salon, travaillant et exposant tant avec ceux qui devaient, un temps, se regrouper sous le sigle "Supports-Surfaces" (Viallat, Saytour, Dolla etc...) qu'avec ceux qui constitueront le "Groupe 70" (Miguel, Maccaferri), il prit une part des plus actives à l'élaboration de la problématique de l'avant-garde picturale française.

Il s'éloignait toutefois des peintres de Supports-Surfaces au moment où le groupe se constituait et où sa théorie se figeait autour de la séparation de la toile et du châssis considérée comme marque de reconnaissance de l'avant-garde. En fait, cette séparation (qui n'était d'ailleurs pas retenue par tous les membres du groupe)<sup>3</sup> renvoyait au problème de l'image qu'Alocco n'entendait pas évacuer, la considérant, au même titre que les matériaux, comme élément constitutif de la peinture et estimant par ailleurs que l'analyse plastique des constituants matériels de la peinture passe à

tout moment par un donné à voir<sup>4</sup>. C'est ce problème du rapport entre image et matériaux qu'interroge et approfondit le Patchwork<sup>5</sup>.

Car le Patchwork n'est ni un puzzle dont les images seraient à reconstituer, ni simple juxtaposition de fragments. Il se présente tout à la fois comme acceptation et brouillage de culture, comme marque d'un rapport contradictoire à la toile (distance de la coloration par bombes et caches, plongées que supposent la déchirure et la couture), comme réalisant l'unité d'éléments plastiques divers (peint/écru; travail de l'artiste/usiné...) et de divers modes de pigmentation (pulvérisation, empreinte, pinceau, dripping...) comme posant autrement le problème de la composition et des limites. Les derniers travaux renvoient à la même problématique à cela près que le dessin —à la différence des formes plus nettes, plus réduites— impose un remontage de la toile en l'état et permet de considérer le Patchwork non comme un dépassement de la composition et des limites de la toile d'Alocco, mais comme un travail sur la composition et les limites dans l'histoire.

Parce qu'il suppose la déchirure d'une toile chargée de forme(s) le Patchwork dépasse l'opposition entre "image" et "support", entre ce qui est présenté et ce par quoi c'est présenté. Du coup l'image n'est plus un simple élément d'un répertoire culturel —objet au sens où elle serait à voir et reconnaître— mais moyen elle-même d'une culture critique —élément entre autres de la construction de la vision. Le Patchwork n'est pas la projection d'un regard qui se soumettrait le corps, mais point de repère dans l'analyse et la construction de la perception de l'espace, lieu où, par le moyen de la peinture (le domaine, son étendue, leur(s) histoire(s), ses outils...), s'objective une vision qui se situe, se mesure, se développe, se construit dans les rapports du corps à l'espace.

Raphaël Monticelli

Août 1977

Publié dans l'invitation de l'exposition "*Fragments du Patchwork, IV<sup>e</sup> présentation, 1973-1977*" Galerie "30" rue Rambuteau, Paris, Septembre 1977.

1. Voir à ce propos les extraits de l'entretien Alocco-Monticelli publiés dans "*Artitudes*" n°24 (Juin 1975) et N.D.L.R. n°1 (été 1976).
2. Voir catalogue "*Idéo-Grammaire, Chapitre premier 1966-1967*". Galerie A. de La Salle.
3. Par exemple Vincent Bioulès et Marc Devade...
4. Voir "*In-scription d'un itinéraire*" 1970, Galerie A. de La Salle.
5. Voir "Patchwork" par Marcel Alocco, et "*Alocco, la peinture déborde*" par Raphaël Monticelli, dans le catalogue "*Alocco*" Galerie A de La Salle (1974)

**Patrick Rousseau**

## **Processus & assemblage**

"Le peintre n'est pas représentable  
parce qu'il est hors du dessin  
et qu'on ne se *proctraiture* jamais"  
(Antonin Artaud)

*Deux pièces*, comme on dit d'un costume, déjà corps comme *peau travestie*, couturé de ses images et du dehors. Marcel Alocco continue au *patchwork*, c'est-à-dire à (nous) brouiller (avec) la culture. *La première*, à partir d'un Mondrian: la référence distordue. Une fois le tissu replié, découpé comme par avance, la couleur pulvérisée, le peintre n'y coupera pas. "Bons baisers" de Matisse: "Dessiner avec des ciseaux, découper à *vif* dans la couleur". Un travail de "*première main*". Elle coud, la couleur, elle s'y déchire, pervertie par l'adjonction de tissus étrangers, industriels qui nous *dévoient* mieux. Justement, ça saigne. Matières-couleurs charrient barbaques, crachats, glaviots. Attention la peinture fraîche déborde.

Seconde pièce, même découpe, dégain, montage de référents : une femme de Matisse, le cheval de Lascaux, un idéogramme qui signifierait "la littérature", sa parole impossible, et, dominant le tout la reproduction élargie de la figure (initialement miniature) du poète chinois Li Po par Liang Kaï (imaginer ici Alocco en félin, accrochant ce fantôme dans les découpes et coutures de la toile, s'y accrochant lui-même, affrontant son propre morcellement à celui de la couleur). Il y a là un brouillage évident contre les médias, non seulement parce que s'y cousent, au sens fort, nos images culturelles dominantes, mais parce qu'elles s'y exp(losent) comme *information* déchirée, dé cousue, dé faite, chargée de négativité.

Une sorte de tatouage politico-pictural du corps et de ses mémoires: *une peinture de la chair contre le verbe*.

"Ce qui est lumière me regarde, et grâce à cette lumière, au fond de mon œil, quelque chose se peint". (Lacan)

Patrick Rousseau

octobre 1978

Publié dans le catalogue *Processus & assemblage*  
( Alocco, Buraglio, Haldorf, Limérat, Luquet )  
"30" Rue Rambuteau, Paris, Novembre 1978.

**Michel Giroud**

## Les débordements de Marcel Alocco

Des années soixante à aujourd'hui, une constante: le refus de se laisser clore dans de catégories picturales ou littéraires. La rencontre de George Brecht, en 1965, alors qu'il fondait à Villefranche avec Robert Filliou le magasin-édition *La cédille qui sourit*, eut une importance décisive. Alocco partage cette déclaration de Brecht: "je ne pense jamais à ce que je fais comme étant de l'art ou pas. C'est une activité, c'est tout". En 1971, dans la revue *Chorus* Alocco confirme cette position: "Le mouvement Fluxus a été déterminant, en situant mes activités au niveau de l'expression, au-delà des notions classiques de littérature ou arts plastiques, ce qui m'a permis de prendre conscience d'une démarche alimentée davantage par la réflexion sur les faits et les écrits étrangers à l'art plastique que sur les œuvres plastiques". En juin 1962 il cofonde *Identités*, journal littéraire qui consacra des pages en 1964 au happening, à Brecht et Cage (aucun journal ou revue à cette époque ne documente sur leurs innovations), à l'école de Nice. Début 1967 il s'occupe de la rédaction de la nouvelle revue *Open* (1967-1968) où les Fluxus (Ben, Chiari, Williams, brecht, Filliou, Joe Jones) et parallèles (Dietman, Gette, Blaine, Chopin, Daniela Palazzoli, H.L. David...) se retrouvent. Dans ses articles il insiste sur cette nécessité de l'ouverture. Il faut être "ouvert à " tous ces bouts de réalité tous différents" en quoi consiste le véritable Réalisme et la vraie Voyance" dit-il en 1965. Dans un article de 1967 à propos de Dada il éclaire sa position: "Le bouleversement dada semblait avoir mis l'accent une fois pour toutes sur la signification, action sur le présent, aux dépens de la nécessité formelle, permanente mais inerte". Créer "une langue vivante, c'est-à-dire dynamique, agissant sur le mental". En 1968 il salue la revue *Approches* de Blaine et Bory "une poésie Expérimentale qui se détache de la langue pour travailler sur un matériau linguistique, les sons, les lettres, le graphisme, l'image... abolissant les limites entre poésie, arts plastiques, musique". A la même époque sa rencontre avec Arden Quin (fondateur du mouvement Madi en Amérique Latine dans les années quarante et de la revue *Ailleurs* dans les années soixante) n'est pas un hasard. Alocco est à l'intersection, dans le croisement du présent. En 1971 il monte à Nice "Une semaine au présent, le temps d'ouvrir une fenêtre sur la création contemporaine" (cinq exposition personnelles: Ben, Farhi, Dolla, Malaval, Alocco; trois spectacles/concerts; Fluxus-Events, concert de la Horde Catalytique et un concert burlesque; et trois dialogues). Là encore débordements, interventions, mixages. De même ses réflexions sur la position sociale de l'artiste, sur l'enseignement de l'art et le rôle de l'art ne sont pas à négliger dans son activité globale: l'art a une action (est une action) de transformation mentale; "l'activité artistique est en soi un enseignement, donc lié de fait à une pédagogie et par conséquent inséparable d'un rapport aux autres". Son travail récent de peintre avec les fragments de patchwork réunit l'ensemble de ses pratiques, renouvelant et transformant le collage/assemblage dada: il utilise ses propres toiles comme matériau brut (toiles où l'histoire de la peinture et des signes de notre vie présente sont reportés selon diverses techniques) qu'il va déchirer et coudre pour constituer un nouvel ensemble plus complexe. Hausmann ou Schwitters construisaient avec leurs toiles et avec des matériaux empreintés (papier, photos, journaux, matériaux divers)

des ensembles divergents aléatoires qui constituaient une série non articulée de collages différents et distincts où la multiplicité se manifestait dans un système de tensions et de détente décentrées. Alocco assemble plusieurs "tableaux" en fragments dans une grande toile/collage de fragments de toiles déchirés et cousus. Dans *Inscription d'un itinéraire* il parle de "*gammes de significations élémentaires*" pour "*aboutir à un ensemble de signifiants fondamentaux abstraits, à la fois précis et ambivalents capables de rendre compte de tout événement mental (ou affectif) à transmettre ou à proposer*". Les titres de plusieurs pièces anciennes sont significatifs: "traces", "empreintes", "écritures", "brouillage détérioration d'un signifiant" ou le titre d'une exposition "La peinture déborde". Pour Alocco comme pour dada (qui refusa tout enfermement dans l'image comme dans le formalisme) c'est le processus qui est fondement, le débordement, l'excès de sens, l'opération mentale en procès (pas étonnant que l'écriture soit à l'origine de sa pratique): "*transformer la peinture c'est transformer le domaine, c'est la (le) faire déborder*" a dit Monticelli dans la première monographie qui vient de paraître. Le patchwork n'a pas de centre mais une multiplicité de centres mobiles, tout se déplaçant sans cesse dans l'espace et dans le temps : mixage ininterrompu et fragmentaire de signaux, tampons, emblèmes, idéogrammes, écritures, graphies, traces, taches, chiffres, empreintes, lettres, bouts de bandes dessinées, dessins d'enfants, citations pré-historiques (Lascaux), citations modernes (Matisse, Picasso...) Signes de notre vie quotidienne. Cette multiplicité brise le jeu des tendances, des styles, des reconnaissances, des sécurités, des valorisations, y compris le critère d'avant-garde qui est devenu dans de nombreux cas un académisme avec son obsession du nouveau, du jamais fait, alors que seul importe vraiment l'activité de transformation, d'élargissement, d'extension de la complexité et non plus cette notion rétrograde du neuf à tout prix prôné par les futuristes contre le passé comme si nous vivions entre l'ancien et le nouveau. Mais dada avait, semble-t-il, déjà liquidé cette position réactionnaire de l'avant et de l'arrière, en insistant sur la complexité et la multivalence du PRÉSENT. Il n'y a pas d'identité mais des IDENTITÉS, nous sommes PATCHWORK, ensemble non-fini, gestation de signes qui s'entrecroisent dans l'INCONNU.

CARAMBA, CARAMBOLE.

Michel Giroud

Février 1980

Une première version de ce texte a été publiée dans le catalogue "*Nice à Berlin*", Berliner Kunstler programm (DAAD) 1980. Cette deuxième version a été publiée dans l'invitation de l'exposition "*Fragments du Patchwork, travaux récents*" au "30" rue Rambuteau, Paris, en mars 1980.

**Michel Thomas**

## **Dix ans de Patchwork**

Le créateur puise aujourd'hui dans un flot considérable d'images et de signes.

Ils sont présents autour de lui avec surabondance dans les éléments de la vie quotidienne. Ils sont présentés et classés dans une sorte de pédagogie de l'histoire au sein des musées.

Aussi forts dans les musées d'archéologie que dans les musées d'art.

Aussi prenants dans ceux qui explorent les origines de la société industrielle que dans ceux qui explorent les origines de l'homme.

De ces fragments du passé, placés de manière synchrone dans le présent culturel, Alocco constitue son patchwork.

Le créateur puise aujourd'hui dans un ensemble complexe de techniques et de matériaux.

Il peut choisir le plus sophistiqué de l'électronique ou de la vidéo, ou le plus élémentaire de la pierre levée, de la main dans la boue, du fil teint. De ces fragments techniques et matériologiques placés sur un même plan qui télescope les civilisations aborigènes et l'exploration spatiale, Alocco a choisi de confronter la pratique picturale et la pratique textile. Il se situe au point de départ de l'une et de l'autre.

Or, paradoxalement, Alocco adopte une attitude plutôt marginale.

Malgré tous les synchronismes culturels, tous les synchronismes techniques, très peu de plasticiens mettent en rapport dans leur travail les sphères culturelles. Bien peu même parmi ceux qui, en France ces vingt dernières années, ont engagé l'analyse de leur support, de leurs gestes et l'origine des signes.

Le travail d'Alocco reste pour moi sur une proposition déclarative très significative: "La peinture déborde". Ce qui veut dire tout autant: elle a perdu son cadre et son châssis traditionnels pour déborder de la toile et tendre vers l'illimité. Elle a débordé le cadre d'une image personnelle et d'une signature, en réincorporant des signes aussi différents que ceux des grottes de Lascaux, des femmes de Boticelli ou de Matisse, que l'on a l'habitude de lier à l'histoire de l'art, que les images quotidiennes, comme le sigle des PTT ou celle de Mickey mouse. Elle a, enfin, décidé d'avouer l'assemblage trame-chêne de son support.

Farder la toile ou la teindre.

Tendre la toile ou la coudre.

Des choix aussi opposés faits en faveur de la mémoire du matériau, doivent frapper tous ceux que le textile fascine dans son passé et son actualité.

Reconsidérer le geste individuel du peintre à l'épreuve de la trace sur la paroi d'une grotte.

Le reconsidérer en le confrontant au motif textile pris dans une combinatoire complexe mais de propagation répétitive.

Economiser chaque fil pendant le décalage des éléments du tissu.

Détramer le support pour confronter l'image portée par les fils verticaux et celle avouée par les fils horizontaux.

Reconsidérer à tel point le support de manière à lui faire faire tapisserie par le dedans et non plus de l'extérieur.

Ce sont des aveux.

Aveux que le pouvoir de subversion du tissu est réapparu de lui-même contre tous les préjugés historiques, contre toutes les survalorisations sociales de l'artiste-peintre, que le tissu gardait une mémoire intacte de son passé occidental et de son

passé extra-occidental, pour contester le clair-obscur, la perspective et la représentation et faire avouer son intériorité même.

Alocco, dans une économie de moyens (et de restes) nous fait relire à l'envers certaines formes de teintures comme l'ikat. Il reste avec entêtement à l'orée de deux mondes qui sont en train de se rejoindre après des siècles d'ignorance. Son attitude a valeur déclarative, certes, mais aussi de réconciliation. Ce sont les plus intéressantes.

Michel Thomas

Publié dans l'invitation de l'exposition "*Dix ans de Patchwork*"  
au "30" rue Rambuteau, Paris, en février 1983.

Michel Vachey

## Eloge d'Alocco

Pour mémoire, de mémoire. Les trous trahissent, bons ou mauvais vides que rien ne pardonne, même la réinvention, l'invention. Je me souviens d'un travail méticuleux, d'une voix douce, d'une démarche posée dans l'air remuant d'époque, au fond tout semblait arriver en même temps. Au milieu de la profusion formelle, d'une jubilation nouvelle, citer Chirico restait un crime. Alocco ironisait-il sur la pseudo-planéité du plan<sup>1</sup>, visiblement il n'ignorait pas la théorie de l'Information, il souscrivait à l'*Œuvre ouverte*, partageait certaines préoccupations de *Supports/Surfaces* mais probablement pas sa critique de la représentation. Pire, dans ce contexte-configuration, il s'intéressait à la figure... humaine.

Le peintre a conçu lui-même un signe stylisé, sorte d'emblème anthropomorphe qu'il peint sur une toile *discontinue*, bandes blanches ou colorées, peintes ou non, mais ce choix de couleur est identique pour une même toile dans une série de six. Le signe est peint ou réservé en travers de plusieurs bandes, toutes les bandes —horizontales— ayant même largeur et même espacement, celui-ci égal à celle-là. Pouvaient varier la couleur, s'inverser la couleur peinte et la réserve, je ne sais plus exactement quels paramètres manipulait Alocco, sa légitimation et son comment, je garde en mémoire l'expérimentation.

Les vides du signe en perturbaient la vigilance. Relation de quel ordre entre le vide et l'imagination ? Biologique & culturelle. Mais que devient cette question dans la peinture, après elle, entre l'émotionnel et la raison, la mémoire et le rien du tout ? Comme une allégorie du spéculaire lui-même dans la tache aveugle de l'anthropologie. J'ajoute, hypothèse invérifiable cela va sans dire, que cette disposition discontinue des bandes et les possibilités d'inversion, au-delà ou en deçà de l'appareil gestaltiste, mime *peut-être* les structures connexes de la lumière et de la vision. Dans la fascination d'un blason ontologique fabriqué, Alocco expérimentait notre condition corpusculaire et ondulatoire, notre impasse mentale de bête dessinée-dessinante, une *espèce* d'occupation de l'espace par la masse profil. A sa façon, il *envisageait* la peinture.

Michel Vachey

Texte publié dans le catalogue "*Écritures dans la peinture*"

1. Ndlr, 1997. Dans le contexte d'époque, il faut entendre "le plan de la toile". (Cf. M.Alocco, *La (Dé-)tension, pratique du corps pictural*, 1971).

**Gérard Durozoi**

## **Présenter... "Vingt ans de travail"**

Présenter "Vingt ans de travail", c'est en général impliquer un "vingt ans après" conviant à mesurer simultanément un parcours et une antériorité — la façon dont le premier confirme la seconde, mais en prétendant approfondir ou "dépasser" ses propres points de départ. Tel chapitre du parcours révélerait les insuffisances de ce qui l'a précédé, dévoilant progressivement une intrigue bien souvent synonyme de stratégie pour la conquête du marché.

Certains sont très habiles à ce jeu — qui n'est pas celui d'Alocco. Il s'agit moins, chez lui, de vérifier le sens (la téléologie) d'une diachronie que de constater l'approfondissement d'une position. "Itinéraire", a-t-on déjà dit (dès 1970) — et ce terme est aujourd'hui à comprendre comme désignant une trajectoire dont l'activité signifiante ne se révèle que progressivement, et une rare obstination à déjouer les pièges de l'étiquetage et de la réduction théoricienne.

On sait pourtant qu'Alocco ne se prive pas d'accompagner sa production de textes et entretiens qui précisent ses intentions. Là où toutefois nombreux sont les artistes qui se laissent prendre au lacis d'une écriture d'auto-célébration, Alocco a la modestie (ou la prudence) de ne concevoir le rapport écriture-peinture que comme d'après coup — en sorte qu'au lieu de figer sa pratique, son texte la relance, l'invite à un débordement de ce qu'il conceptualise.

Ce principe de relance innerve le travail pictural lui-même, ce qui donne aux œuvres les plus anciennes leur permanente *actualité*. On n'a pas le sentiment, en examinant aujourd'hui les *Dé-tensions*, d'exercer un regard archéologique révélant des états encore balbutiants d'une recherche. Tout se passe au contraire comme si ces moments demeuraient actifs dans les réalisations les plus récentes, leur "leçon" n'ayant pas valeur d'un apprentissage initial, mais tenant au contraire le rôle d'un sous-sol à partir duquel la poursuite du travail trouve à s'établir.

C'est que la démarche analytique permet à Alocco, non pas le simple repérage d'un alphabet primitif, destiné à être occulté par les phases ultérieures — mais bien plutôt la mise à jour de ce à partir de quoi le travail plastique est indéfiniment possible. Le tort (la limite) des tenants de l'avant-garde française "pure et dure" des années soixante a sans doute consisté à se crispier aveuglément sur un élément analytique, sans admettre que cette crispation produisait une "image de marque" qui était encore une image parmi d'autres. C'est précisément en considérant l'ensemble de ces autres

— dans l'extension maximales de leurs occurrences — qu'Alocco est sorti du cul-de-sac que constituait le travail exclusif sur le support, et qu'il a pu accéder à une pratique transformationnelle. Dans ses successifs compagnonnages — avec Fluxus ou Support-Surface, l'Ecole de Nice ou le Groupe 70 — s'affirme une curiosité, une ouverture à des questionnements trop diversifiés pour s'inscrire dans un raidissement théorique. Lorsqu'Alocco théorise, c'est donc "ailleurs" que dans les cases prévues, parce qu'il a cette capacité enviable (même si peu payante) de déceler très vite les lacunes (les dénégations) de toute théorie momentanément dominante.

Dans son cas, la réflexion première sur les supports n'avait donc pas le sens d'une interrogation purement analytique: elle a repéré ce sur quoi le travail ultérieur pourrait dialectiquement dériver vers des performances différentes. Non que la compétence ainsi acquise, jointe à la performance des réalisations ultérieures, autorise à concevoir la peinture comme le trict équivalent (via Chomsky) d'un langage. Transformer, c'est, dans la pratique sensible, changer d'abord les formes: les découpes, les bords, les limites, les supports en même temps que les images, les couleurs simultanément aux graphes. Travail, donc, d'illimitation (le Patchwork est potentiellement sans fin —ce pourquoi n'en peuvent être montrés que des "fragments") — que l'on peut symboliquement originer dans les réflexions sur la "détérioration d'un signifiant" de 1968: exercer la détérioration, c'est anticiper le procès d'apparition (sociale, culturelle) d'un signifiant autre, l'enfouissement progressif de l'image dans un support déterminant, comme son négatif, l'étude de ses conditions de maintien et de prolifération.

L'illimitation, ce peut être aujourd'hui la plus efficace mise en question du fétichisme, s'il est vrai que ce dernier consiste à privilégier, comme porteur métonymique du sens, un élément isolé d'une totalité. En la pratiquant dans toutes les dimensions du travail artistique, Alocco s'en prend dès lors à tous les modes du fétiche. Celui du regard culturel: tous les éléments, d'origine "noble" ou non, sont mis à plat, Matisse, Lascaux, l'idéogramme chinois et le sigle des P.T.T cohabitent sans respect des codes admis. Celui de l'activité artistique elle-même, chez lui distendue de l'artisanat du réparateur de filets de pêche aux techniques les plus subtiles de la mise en couleurs. Celui de l'œuvre "finie": il montre, à côté de ses toiles et composants comme leur arrière-pays, l'accumulation de leurs "déchets" (*La peinture déborde*). Celui de l'individu séparé: la "neutralité" qu'il vise n'est pas pure dé-subjectivisation, mais au contraire s'élabore sur un effort du peintre pour connaître ce qu'il est, ici et maintenant, saisi dans un réseau complexe où circulation des images, des souvenirs et des connotations s'effectue incessamment ("Il se passe qu'un homme *refuse* d'être *l'infirme* qu'on attend, l'étroit spécialiste d'un objet peinture, ou société, ou mouvement, et qu'il bouge, pense, reflète"...1974).

Illimitation, décentrement : il n'y a pas de discours univoque. La monstration n'a lieu que grâce à la mise en œuvre d'éléments qui, s'ils sont opposables d'un point de vue conceptuel ou critique, trouvent dans le faire pictural l'occasion de s'enrichir par le jeu de leurs différences: image et support, totalité et fragmentation, peint et écrit, hérité et inédit, bombé et tracé, plan et relief, distancié et proche, tissé, déchiré

et (re)cousu... Tous ces termes peuvent être, sans doute, référés à un moment particulier de l'histoire de l'art contemporain; la singularité d'Alocco (ce qui confère à son travail le statut d'avertissement ou de mauvaise conscience pour les amateurs de solution définitive) consiste à prouver que ce qui dépend de chacun d'eux n'a d'efficacité qu'à la condition d'être confronté aux autres déductions, instaurant comme Work in progress un ensemble variable de relations différentielles qui se révèle d'une étonnante productivité. Alors que la majorité des peintres se contentent de fabriquer du sens, Alocco fait travailler dialectiquement la signifiante.

Gérard Durozoi

Février 1986

Publié dans le catalogue "*Marcel Alocco, trois cents fragments du patchwork*"  
Galerie A. de La Salle, Saint-Paul de Vence, Juillet 1986.

## **Marcel Alocco**

### **Centre National d'Art Contemporain Villa Arson.**

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

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

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

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

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

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

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

Une exposition comme celle, initiale, « Ecritures dans la Peinture » prend davantage sens à mesure que se situe de texte en texte, de présentation en présentation, la relation de l'ensemble de la démarche du C.N.A.C. à une certaine idée de la littérature. Les « Ateliers /laboratoires », structures souples pour un travail théorique et pratique, créés à mesure des besoins et des compétences, permettent d'approfondir certains points sensibles en confrontant les chercheurs : car la recherche ne progresse pas en évitant l'une ou l'autre thèse en présence, mais en les exprimant et en les examinant l'une et l'autre. Dans cet esprit, si parmi d'autres l'Atelier/Laboratoire « Modernité et Post-modernité » écoute Jean-François Lyotard, et le peintre James Guitet, il entend aussi Jean-Paul Aron. D'où l'importance, pour le Centre National d'Art Contemporain de Nice, d'avoir une activité éditoriale originale qui dépasse la publication des listes

commentées d'artistes et d'œuvres des catalogues traditionnels, pour fournir des outils de travail référentiels à la recherche et à la réflexion. C'est grâce à ce type de dispositif que l'équipe permanente qui anime le Centre, et les collaborateurs extérieurs réguliers ou ponctuels, pourront, comme c'est le cas depuis l'ouverture, vivre un séminaire continu qui soit une force d'analyses et de propositions vers les structures éducatives et culturelles. « Autour de Georges Ribemont-Dessaignes » c'est un demi-siècle du questionnement tragique et cruel de la pensée qu'agitent Dada et le Surréalisme, contemporains violents de l'abstraction et de ses premières métamorphoses : le travail ici entrepris de restitution et de diffusion est prolongé et conforté lorsque la réédition du « Man Ray », que l'écrivain français publiait en 1924 dans la collection « Peintres nouveaux » (Gallimard), suscite Outre-Atlantique le désir de proposer au public des photos inédites et des films de l'artiste américain.

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

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

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

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

Il est important de souligner que ce sont les propositions exceptionnelles du C.N.A.C. — expositions ou productions textuelles, événements divers, groupes de visite et de sensibilisation avec pour point fort la rencontre avec un créateur — qui fournissent les personnes et les instruments les plus efficaces à ces démarches davantage

quotidiennes. L'imagination vagabonde, elle st liberté. Ses productions (globalement l'Imaginaire), deviennent matière d'échange relationnels, entrent dans des systèmes de communication qui doivent être gérés pour garder sens et efficacité symbolique.

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

Marcel Alocco

*Ce texte, écrit en mars 1985, publié dans le cahier de présentation du C.N.A.C - Villa Arson en mai 1985, apparaissait avec pour signature ce qui est ici devenu son titre. Je m'y faisais le porte-parole de l'équipe qui avait élaboré le projet et un programme à long terme, et mis en place les premières étapes de sa réalisation, qui devait être interrompue quatre mois plus tard. (Note ajoutée lors de la publication du recueil d'articles « **Des écritures en Patchwork** » (Z'Éditions, Nice, 1987)*

**Michel Butor**

## **Lisières pour Marcel Alocco**

Un texte venu de l'autre côté de la terre, de l'au-delà d'un immense océan et de tout un continent encore :

*... Dans les vallées les plus touffues les bûcherons nous taillent des sentiers avec des glaives de flammes, anciens gardiens du paradis, chassés par les envahisseurs. Les coups de téléphone appellent des renforts car nous sentons bien que les ennemis ne sont plus des humains mais des monstres ou des goules. L'hélicoptère hoquetant survole les ravins ravagés. Des nuages...*

Sur ce morceau des tâches de sang et de fil comme de l'écume ou comme une phrase ou un roulement de tambour pour annoncer ces événements rouges :

*... une signature en rubis en marge du pacte. O démon qui m'as su dénicher parmi tous ceux que je refusais pour mes frères, je ne saurais trop célébrer tes inépuisables douceurs. Tu m'as bercé dans tes bras de fer rouge pour que je puisse traverser indemne les sourires et congratulations ; tu as su remplacer dès ma plus tendre enfance chacun de mes cheveux par un clou miséricordieusement enfoncé d'un seul coup de ton marteau de rage, pour que sa rouille en s'infiltrant parmi mes neurones me rende capable de somnoler pendant les discours de mes tristes maîtres. O le plus généreux...*

Le fil de la couture comme le pointillé de la frontière sur la carte de géographie, et voici un carré noir:

*... L'église du charbon a marqué la toundra. L'encre de la malédiction dégouline sur l'horizon déchiqueté. Les chiens hurlent autour des points d'eau tandis que le vent égrène ses chapelets de blasphèmes. C'est l'hiver de la messe noire avec sa couronne de barbelés. Notre sang même est devenu noir pour plaire à ces missionnaires qui nous ont privé de nos dieux, et nos chants et notre langue, et qui nous donnent en échange du thé, de l'alcool et des couvertures. De longs fils...*

De nouveau le motif de la jungle froide, la forêt qu'on abat avec tous ses fantômes et le fil comme des bourgeonnements ou comme une phrase ou des enluminures pour commenter ces citations bariolées :

*... les ravins ravagés. Des nuages de fumées se répandent sur les vestiges des villages et les navires de réfugiés guettent les gerbes d'étincelles qui fument dans ce qui fut des champs. Nous guetterons sous les tentes que nous a laissées l'armée en déroute, en écoutant les gémissements et les craquements tandis que les odeurs de chair et du cuir calcinés viendront torturer notre faim. Mais nous savons bien que tout cela n'est qu'un piège de la Nature, et que nous ne sommes en fin de compte qu'un appât. Pourtant...*

Le fil de la couture comme le trajet du frontalier traversant presque chaque jour les doubles douanes. Les cases s'épaulent et contrastent ; cette chambre est tendue de la toile dont on fait les jeans :

*... foules de printemps entre les buildings, lacis des ruelles dans la marge des grands axes. Les écureuils de la consommation se hâtent en protégeant leurs attaché-cases. Lèvres d'azur faisant la moue dans les rétroviseurs, genoux de rosée pliés dans les wagons du métropolitain couverts de publicités et d'insultes. Dans le carnaval des tissus quelques fleurs. Des affiches...*

Non plus comme une cathédrale mais comme un building et non plus comme une robe mais une couverture pour les temps de blizzard ou de sirocco, chacun de ces échantillons bleus ou noirs cependant comme une nuit des mille et une, avec le fil comme le cliquetis des caisses enregistreuses ou comme une phrase ou la grille d'un guichet pour enregistrer ces déclarations ténébreuses:

*... et des couvertures. De longs fils maintenant parcourent nos brumes, où courent des instructions venues de directeurs lointains et incompetents à l'intention des jeunes et bruyants chercheurs de cailloux qui serviront, disent certains, à fabriquer d'incompréhensibles armes pour terroriser d'autres hommes, alors qu'ils ont, dit-on aussi, des morceaux de bois vivants qui fleurissent et portent des globes comestibles, des seins de délices et de*

*réconforts, alors qu'ils ont dans certains endroits la mer libre toute l'année, douce pour s'y baigner comme l'intérieur d'un igloo. La sirène...*

Le fil de la couture comme celui du chirurgien qui rapproche les deux lèvres d'une blessure, et tandis que je cherchais un morceau de tissu blanc comme de la neige, celui-ci s'est imposé dont la pâleur est plutôt celle d'un suaire :

*...de chaque côté des allées qui se croisent, les tombes des dupés à qui l'on a volé même leur nom. Commémoration au petit matin : fanfares, ministres, décorations, accolades. Enfin les défilés s'éloignent, les automobiles officielles pennons au vent, bourrées de galons, cravates et lauriers, sont miséricordieusement masquées par un repli du paysage avant de regagner leurs luxueuses remises. Les grandes grilles se referment. Il ne reste plus que la petite porte des orphelins. Alors les cygnes...*

Le fil de la couture comme le tremblement de la voix dans l'angoisse ou l'émerveillement. Laissons revenir un peu de douceur effilochée alanguie:

*... quelques fleurs. Des affiches vantant des villes lointaines ou des plages. Des chansons accompagnent les patineurs, des battements de jungles luxueuses s'échappent des soupiraux, et les fumées des cigarettes dessinent sur le fond des ormes et bouleaux en bourgeons des parcs, les timides déclarations des jeunes motocyclistes qui voudraient foncer decrescendo de virages et de rugissement vers...*

Maintenant considérons nos origines, ce que nous étions, ce qui nous entoure avant tout maquillage, toute teinture, la fibre même avec le fil comme de la sueur ou comme une phrase ou des brins de raphia pour emballer ces trouvailles bisées:

*... la charrue dans la glaise, le soc brisant les touffes de chaume. Les renards et les lièvres détalent dans les bosquets. La chaussure couverte de feuilles mortes avec quelques brins de fumier. Meules et granges, machines agricoles dans les cours, tracteurs et chevaux par les chemins creux. Le petit écran sur l'étagère entre le crucifix et le réveille-matin, sous la photographie des ancêtres au-dessus de la soupière qui fume. Le poêle de fonte...*

Le fil de la couture comme la palpitation du cœur dans la fatigue. Texte avec des mots arrachés:

*... la petite porte des orphelins. Alors les cygnes quittent leurs lacs pour venir imprimer leurs pattes sur la page des agonies, secouer leurs plumes sur les fermentations enfouies, couvrir les œufs qui sont les yeux dans les nids des crânes. Et tant cela s'enfonce sous leurs ailes jusqu'aux laboratoires des rois de la mer qui préparent les mascarets pour ouvrir...*

Croix sur croix et croisées, croisement et croassements avec le fil comme de l'ombre ou comme une phrase ou des vagues introduisant encore une autre manière:

*...avènement de l'âge du chrome, échafaudage d'étincelles dans le matin. De chaque étage les télescopes sont braqués sur les navettes ou les satellites qu'elles desservent. C'est le Soleil qui les réchauffe et les rafraîchit; c'est le Soleil qui les nourrit, les désaltère et les fait croître. Dire qu'il aura fallu si longtemps pour apprivoiser ce dieu maternel! Jeunes gens voguant sur vos roues, bercés par des musiques entendues par vous seuls, mais qui se marient sur les dalles en des tissus toujours nouveaux, comprendrez-vous jamais ce qu'étaient pour nous le jour et la nuit, l'hiver et l'été ? Heureux héritiers...*

Le fil de la couture comme des ronces à l'orée de la forêt propice. Retour au retour, tressant grains et lumières :

*... la soupière qui fume. Le poêle de fonte émaillée avec ses écailles sautées, les chaises paillées, la table à rainures, les fagots sous la hotte, et de l'autre côté de l'évier de pierre le réfrigérateur qui ronronne comme le chat. Dentelles aux fenêtres et aux draps des lits: un bouquet de graminées dans un pichet de grès. le maître de maison...*

Et le filet de sang qui revient imprégner tout cela, fil compris, le fil comme une cicatrice ou comme une phrase ou des vagues pour célébrer ces voyages de braise:

*... les discours de mes tristes maîtres. O le plus généreux de tous les instructeurs, tu as su apprivoiser dans mes yeux des vers de flammes pour faire se tordre sous la lecture les lignes des manuels qui m'auraient asservi. Des serpents les ont remplacés, fondus au même creuset que tes ailes, avec le bronze des races englouties, qui m'assureront une descendance de démons patients comme toi, qui sauront écumer les archipels de tes grâces. Merci d'avoir brulé ma langue...*

Le fil de la couture comme le nerf transmettant souffrance et spectacle parmi toutes ces rognures, coupures, ces copeaux de textes ou toiles qui se composent en un arc-en-ciel réconciliateur de lieux et moments :

*... le jour et la nuit, l'hiver et l'été ? Heureux héritiers de nos balbutiements qui attendez en vous jouant et vous aimant le départ des vaisseaux-aiguilles vers les Terres neuves qui tournent autour des étoiles chanceuses, arriverez-vous jamais à imaginer ce qu'étaient pour nous la lourdeur, et la lenteur, et l'incertitude ? Quand notre Histoire se sera enfin résumée en quelques lignes de préambule pour votre gloire, avec quelle miséricorde vous nous ensevelirez...*

Un texte de fil et de toile, une voile qui va de l'autre côté de la Terre, au-delà d'un immense continent et d'un océan plus immense encore.

Michel Butor

Publié dans "Traverses" n°41-42, revue du Centre de Création Industrielle, Centre Georges Pompidou, septembre 1987. Repris pour "Lisères Arlequins" Editions Voix-Richard Meier, Montigny-les Metz, 1988, et puis dans le catalogue de la rétroactive " Alocco – Itinéraire 1952-2002" éditions L'Ormaie et Centre International d'Art Contemporain de Carros.

**Carmelo Arden Quin**

## **Texte de l'amitié**

Tous nous lisons la communication dont le sujet  
n'est autre en fin de compte que notre propre vie  
Des regards furtifs jetés sur le passé le présent l'avenir  
nous servent comme alibi de la nature du temps  
Si l'on aborde le Thème ce n'est qu'en nous référant  
au Moins Puissants, c'est à dire aux années d'enfance  
On interroge l'arbre la maison le soleil  
la figure humaine qui se déplace et crie  
et parfois, imitant l'Impressionnisme, un champ orné  
de fleurs rouges, des femmes et quelques ombrelles  
Et voilà toute faite la Représentation

On oublie le Saisissement  
on oublie le premier arc de cercle  
tracé de deux doigts sur le sable  
(mais la Gyre continue et n'est pas prête à marquer le pas) on feint la durée  
la vérité l'interrogation des marges  
où l'on aperçoit des objets de platitude  
et leurs images dans le miroir du Fleuve

C'en est autre chose bien autre chose  
que le désir de volonté de M.A.  
(non la volonté de puissance de Nietzsche)  
Il se doit de nous conduire que dit-il  
au Dernier jour et au jugement car  
entre nous Marcel rêve de Michel-Ange  
(ou plutôt de Léonard de Vinci  
sa préférence)

Je le nomme le Voltigeur Suspect  
veut-il réellement monter le Cheval?  
Je me pose la question  
connaissant sa sincérité. En outre il pense expliquer le Un  
en nous faisant appréhender le Multiple

sans peut-être se poser la question  
si l'autre n'est de l'un que la vision nocturne

Alocco philosophe trahie la philosophie  
poète il trahit la géométrie  
Il oublie que le Cercle ne survit  
que dans l'attente de la chose à venir  
que la Ligne est l'éclat qui nous dévoile l'horizon

Néanmoins face au fait son désir d'exhibition  
l'emporte dès l'entrée de la citadelle  
et son soi-même il le transforme en flammes  
Il brûle la matière et déchire le néant  
et réduit en cendres ce que l'on dit être permanent  
et tout cela pour en revenir au principe  
Découdre et recoudre démiurge  
il défait et refait le monde

Signifit-il que son Interrogation  
n'a pas encore de réponse? je le crois  
que l'anecdote de son œuvre n'est que le seuil  
au-delà duquel se trouve l'objet dominateur?  
Je le crois  
que pour lui l'Apocalypse est pour bientôt  
alors qu'il est de tous les jours?

Demande ancienne  
comme le jour et la nuit  
comme l'onde marine et les vents  
Dans la velléité du temps  
elle est toujours présente  
chose due par la permanence et jamais rendue

Un réseau de signes que l'œuvre de M.A.  
Ni gratuité ni nécessité  
simple constat d'exister  
Ni vacuité ni déficience  
Désir d'être à même l'espace déchirant  
celui-ci et le rendant entier à nouveau  
à mesure que l'ombre de la beauté avance  
sans même prêter l'oreille à ce  
que lui voudrait souffler Thanatos

Un jeu d'éternité joué sur le Tissu  
que l'œuvre de Marcel Alocco?  
Une leçon de vie?

Il se pourrait bien  
Il se pourrait bien

Ce n'est qu'un brouillon  
Je travaille encore là-dessus.

Carmelo Arden Quin

Paris 1988

Poème publié dans la revue NU(e) n°33

## Gilbert Dupuis L'Emprise des signes

Sémioticiens, sémiologistes, métalinguistes, dans un élan de générosité, impérative, ont pu assimiler la peinture, un art plastique, comme un archétype de l'écriture qui, elle, bénéficierait du sens en véhiculant le langage.

Dans cette situation, tout signe visuel serait alors ce primitivisme du langage, la seule véritable émergence à la culture.

Dans l'engouement d'un savoir saussurien, aurait-on alors oublié que l'objectivation du langage pouvait se dispenser d'une science humaine globalisante et qu'il aurait été autrement observable déconsidérer les échanges, les interférences et les divergences, les réfractions et les opacités entre le langage et les arts plastiques.

Il s'agit bien d'une dépossession. On pourrait rappeler la définition que donnait Alberti du signe au XV<sup>ème</sup> siècle : "Segnio qui appello qualunque cosa stia alla superficie per modo che l'occhio possa vederla" (j'appelle ici signe toute chose qui tient à la surface de telle façon que l'œil puisse la voir) "Parlo come pictore" affirmait-il. (In "Della Pictura" par Alberti, cit. & trad. par [t. Damisch in "Egale Infini", Critique Août/Sept. 1973 n°315/316). De là, certaines attitudes s'induiraient.

Une, est le retour aux signes primitifs reconstitués, icones simplifiées où l'on accepte ainsi une situation d'enfance de l'écriture : ce qui serait une attitude de dépendance admise.

Une autre est la manifestation d'une pérennité des propriétés picturales qui serait une indépendance entropique.

Une troisième, et il me semble que c'est de celle-là dont relève l'attitude de Marcel Alocço, serait l'affrontement et, puisque sa "peinture déborde", d'aborder la crise peinture/langage.

Personnellement, je me refuse "catégoriquement" d'admettre un signal visuel comme un signe linguistique, d'admettre tout schéma visuel comme signal iconique et tout acte pictural comme ce aucune prise au sens : l'œuvre est "ouverte" au(x) sens mais ne se constitue pas a priori comme un champ d'entités sémiques.

L'élaboration propre de Marcel Alocço serait de prendre tous les risques de ce qui serait pour lui cette fracture interne et de la scénifier, il est aussi écrivain et vit ses propres décentrement Du coup, il y a une véritable exacerbation des éléments de

communication visuelle mais hors leur contexte et dans le territoire pictural ils s'y trouvent en perte : "un nu bleu de Matisse ", un cheval de Lascaux, un idéogramme chinois, un sigle des PTT, un chiffre, une lettre et un petit Mickey

Ces figures schématiques piégées, on aurait dit trop vite "ces signes", sont mis par Marcel Alocco littéralement en flottement dans les ruptures de la toile libre mais passées au crible de la technique et principalement celle du pochoir. On pourrait donc dire, c'est donc là que du sens prendra, qu'ils s'inscrivent en vide en se découpant dans le champ coloré.

Les formes vides sont parfois maculées par une empreinte, elles n'en sont pas pour autant remplies. Si des figures sont tracées, moins souvent, directement au pinceau, celles-ci ne deviennent jamais des récipients pour la couleur. Nous ne retrouvons donc jamais ici les certitudes du coloriage.

Marquée en creux, la couleur devient un bain spatial amenant ce double flottement :

- l'imprécision que donne à la toile des nuances dégradées
- l'imprécision que donne une toile non tendue.

De plus, d'évidement en déplacement, il n'y a de schémas que cités, c'est-à-dire destitués, déplacement en détournement, il paraît convaincant que la seule structure qui pouvait permettre ces pertes successives est l'aléa du patchwork. Ce patchwork, en effet, est un fragment fragmenté, le moment d'instant d'une suite, toujours à venir, la fascination du encore.

Et le langage, ce têtard inévitable dans toute cette délocalisation, c'est qu'après tout, ou pendant cela, il pouvait aussi être le barbarisme d'une mixture culturelle : "aloco" (en grec et latin dans le texte et avec un seul c), mais le langage dans la peinture n'est qu'hypothèse.

Gilbert Dupuis

Février 1988.

Publié en invitation Galerie Alain Oudin 1988

**Otto Hahn**

**Marcel ALOCCO**

A chaque époque, les peintres utilisent de nouveaux instruments. Les collagistes ont leurs ciseaux, les géométriques leur équerre. Yves Klein avait son rouleau... Supports-Surfaces, à son tour, mit en usage l'aiguille et le fer à repasser.

Marcel Alocco, qui navigue au confluent de Fluxus et de Supports-Surfaces, met des morceaux de tissu bout à bout et les coud avec dextérité. Mais il ne s'agit pas d'un exercice de raccommodage : ce sont les espaces colorés qui intéressent l'artiste. Niçois, Alocco a été, pour la période Fluxus surtout, influencé par George Brecht et, dans le même temps, informé sur les divers courants de l'avant-garde internationale par Ben - lequel proclame constamment que tout est art. Mais étant de la

génération des conceptuels, Alocco pense produire de l'art en jouant avec des couleurs et des formes ready-made. On reconnaît là la mouvance de Buren.

Depuis plus de vingt ans qu'il poursuit dans cette voie, Alocco atteint maintenant à une virtuosité rivalisant avec les partenaires de Supports-Surfaces, qui, pour la plupart, ont abandonné la voie théorique. Marcel Alocco, déjà attiré par l'esthétique, est resté fidèle à lui-même.

Otto Hahn

\*Paru dans "L'Express" du 9-15 mars 1990.

## **Raphaël Monticelli**

### **La Peinture en Patchwork**

#### **Morceau choisi**

#### **Paradoxes en œuvre**

La Peinture en Patchwork, c'est d'abord un principe paradoxal d'éparpillement/unification... Le premier geste du Patchwork d'Alocco, ce n'est pas de réunir des fragments qui existent, c'est de déchirer une toile sur laquelle il a préalablement déposé des images, c'est de se constituer un stock de fragments dans lesquels la déchirure de la toile provoque celle de l'image... L'éparpillement produit ainsi un traitement indifférencié de l'image et de l'un de ses outils, son support, de sorte que leur distinction devient caduque.

La Peinture en Patchwork, c'est ensuite un principe paradoxal de décomposition/composition... L'éparpillement de l'état initial du tableau détruit la composition première; le remontage des fragments, tendanciellement aléatoire, propose une composition autre, dans laquelle le regard n'est pas guidé par le vouloir-composer de l'artiste mais par les ruptures entre fragments, son vouloir rompre, ainsi se crée un espace particulier qui met le regard en mouvement, et qui est le lieu où se joue symboliquement notre rapport quotidien aux ruptures d'espaces... En d'autres termes l'espace du Patchwork d'Alocco, c'est le lieu nouveau dans lequel se brise le schéma gauche/droite/Haut/bas, il marque la volonté de donner un espace sémiotique nouveau.

Le Patchwork, c'est encore un principe paradoxal de montré/caché... L'image initiale brisée par la déchirure se trouve recousue dans de chimériques compositions, elle est à la fois elle-même reconnaissable, et autre se créant de la rencontre avec d'autres. En même temps, la couture joint les fragments, désigne leur séparation, doublement elle s'affirme et, s'affirmant, dit que ce qui est joint l'est à force, que ce qui est unit pourrait ne pas l'être...

Le Patchwork, c'est aussi un principe paradoxal de traitement non seulement d'images et d'espaces, mais de temps... A côté de traces comme hâtivement jetées, de gestes brusques, de bombages, d'empreintes, c'est la lenteur de la couture, son rythme, sa répétition, ou celle encore du détissage et de ses traitements où l'image s'estompe, se fragilise et en même temps se charge de temps et de cette charge de temps s'ancre, curieusement d'autant plus présente que l'artiste a passé plus de temps à l'absenter...

Il y a enfin dans le patchwork ce paradoxe qui fait que sans arrêt, au fur et à mesure que le travail se développe, ce qui semblait évacué revient : si par exemple, la déchirure traite le problème de la composition, elle ne le dépasse, ni ne l'occulte bien longtemps; épisodiquement, revient dans le patchwork le problème de l'organisation interne du fragment, et du rapport que cette organisation entretient aux limites. Si, encore, la couture permet, en tenant les pièces les unes aux autres, de travailler la question de l'accrochage et de la tension, c'est pour poser bientôt à nouveau celle du rapport au mur. Les techniques du patchwork et du détissage semblent se développer en dehors du rapport au châssis : elle supposent que la toile soit travaillée libre, les pièces produites gagnent à être présentées librement; pourtant le châssis peut redevenir nécessaire par le fait que l'accentuation du détissage conduit à des œuvres ténues, minimales, à la structure extrêmement fragilisée. Du même coup sont réintroduits deux éléments récurrents dans l'œuvre d'Alocco : le rapport entre châssis et construction/composition, et entre le châssis et la transparence. C'est le double rapport qui, vraisemblablement, a induit la transformation des traces sur la toile: leur minimalisation.

Cette série de paradoxes, paradoxalement cohérente, assise sur quelques-unes des problématiques majeures de notre temps, donne à l'œuvre d'Alocco, son énergie — j'entends le principe de son mouvement. C'est parce que tout cela l'anime qu'elle accroche notre regard et que notre regard y aborde à des rapports inattendus entre images, techniques, supports, marquants, qui le mettent à la fois en présence et en manque, en reconnaissance et en recherche.

### **Une certaine incertitude**

C'est à la construction de ces espaces tremblants, incertains, sur lesquels nos traces hésitent entre leur statut de signe et leur réalité de fait, entre image et marque, qu'Alocco fait œuvre.

Peut-être était-ce déjà cette hésitation sur le statut des genres artistiques qui l'avait attiré dans le mouvement Fluxus, dont il fut, dans les années soixante, un participant actif. Jeune poète, il avait, au tout début de la décennie, fondé et animé la revue "Identités", rare exemple d'une revue de province pleinement inscrite dans les mouvements artistiques internationaux de l'époque (Beat-Génération, poésie japonaise, Lettrisme, Pop Art, Nouveau Réalisme, Fluxus...). Les lecteurs pouvaient y découvrir l'écriture de Dadelsen et de Claude Simon, l'une des premières réflexions sur

l'Ecole de Nice, des numéros spéciaux sur le Nouveau-Réalisme, des interventions de Ben.

C'est ainsi que, collaborant depuis 1958 aux publications *Tout de Ben*, il entre en contact avec le mouvement Fluxus, mouvement héritier du dadaïsme, via la présence de Duchamp aux U.S. durant la dernière guerre, marqué par l'enseignement de Cage, sensible à la philosophie Zen, profondément ancré dans la réalité et les problèmes de la société de consommation. Le mouvement Fluxus est de 1962 à 1968, représenté et illustré dans la région niçoise par des artistes comme Filliou, Brecht ou Ben. Dans ce cadre, Alocco propose des actions, gestes, concerts, happenings, spectacles éphémères où se dilue la distinction entre les genres artistiques. Un concert pouvait ne pas donner à entendre une pièce musicale, mais, par exemple le son du velours vert pour reprendre l'un des *events* d'Alocco où l'on voit l'exécutant déplier sur scène une pièce de velours... rouge. Glissements des genres esthétiques qui doivent bien figurer les glissements de notre perception du réel, notre incertitude quant à la validité du rapport qui s'établit entre le réel et les espaces du sens...

### Questions de débats

Peut-être était-ce encore cette même incertitude sur le statut des genres artistiques, qui a conduit Alocco à prendre part, dans les années qui suivirent, aux débats et aux travaux qui présidèrent à la création de l'une de nos dernières avant-gardes artistiques reconnues. Les échanges que cette participation suppose, se développaient soit dans des contacts individuels, soit dans la création de structures ou lieux comme la revue *Open* ou le groupe *INterVENTION*. Ainsi, d'une certaine façon, prenait forme le besoin de contacts et de mise en relation dont Alocco témoignait à l'époque de la revue *Identités*. Dans le groupe *INterVENTION*, notamment, se retrouvaient et pouvaient échanger des disciplines, des tendances et des générations différentes: théâtre, poésie, sociologie, artistes d'une abstraction construite et d'autres plus préoccupés de matières, de Viallat et Saytout à Arden Quin, Miguel, Charvolen ou Maccaferri. Ces débats et travaux portaient sur le statut de cet espace particulier que constitue le tableau, la toile traitée par le peintre: on peut comprendre qu'il s'agit, d'une certaine façon, de l'un des aspects de l'incertitude dont je parlais plus haut. Le rapport entre le réel et cet espace du sens spécifique qu'est le tableau, comment s'établit-il ? Comment les moyens et outils de la peinture interviennent-ils dans la production de l'espace plastique ? Quels sont d'ailleurs les constituants de cet espace ? Ou, si l'on préfère, qu'est-ce qui fait qu'un espace physique quelconque finit par se transformer en espace de l'art ? Débats qui ont accompagné toutes les périodes historiques de redéfinition de l'art, qui ont fondé, dans la pensée, toutes les aventures où s'est transformée la pratique de l'art... Sans remonter à la réflexion explicite qui tend l'art grec, ou à celle où se construit la représentation de l'espace de la Renaissance, il suffit de faire référence à toute la réflexion dans laquelle se construisent des mouvements comme l'Impressionnisme ou le Cubisme, à des constructions comme celle de Maurice Denis ou de Yves Klein pour se convaincre que

c'est au moment où se développe ce type de débats que l'on cesse de faire *académiquement* de la peinture, pour faire *créativement* la peinture.

Et c'est sans doute encore cette même recherche d'une redéfinition du statut de la peinture, de ses outils, de ses constituants qui, après avoir conduit Alocco dans les prémisses de Support-Surface, a mis en place ce que sa réflexion-pratique de peintre a de profondément original dans l'art de notre époque. Alocco oeuvre avec/sur notre perception de l'image, sur ce qui la définit comme image et comme image de l'art et sur les rapports qu'elle entretient avec le contexte où elle apparaît et avec les moyens qui la permettent. Lorsque Support-Surface théorise la déconstruction du tableau, lorsque'il cherche à en présenter les éléments constitutifs, il pointe trois réalités immédiates: le châssis, la toile, la couleur... Alocco introduit dans ces éléments au moins deux autres constituants à ses yeux au moins aussi importants: la tension (rapport de la toile au châssis, ou plus généralement du subjectile au support) et l'image. Pour ce dernier élément, l'approche est plus complexe: elle me paraît en effet relever d'au moins deux approches: l'image c'est d'abord le rapport entre la couleur et la toile (ou entre tout marquant et un subjectile). De ce point de vue, Alocco avance l'idée que "toute peinture fait image" et qu'il est illusoire de vouloir exclure l'image de la réflexion sur la peinture, et de la définition de ses constituants; mais l'image, ce n'est pas seulement le résultat de toute activité plastique, c'est peut-être surtout la totalité des représentations que nous véhiculons et par rapport auxquelles immanquablement un artiste peint. moins l'image donc, que la somme iconographique: peut-être la notion d'intertextualité que met à l'époque en œuvre Julia Kristeva donnerait-elle l'idée la plus rapprochée de ce deuxième aspect de l'image dans la conception d'Alocco: de même qu'on ne saurait envisager l'écriture en dehors des rapports explicites ou non entre le texte en cours et l'ensemble des textes qu'il convoque, de même le peintre travaille *avec, sur, et par les images*.

C'est ainsi que l'introduction du Patchwork permet un traitement nouveau de l'espace plastique et du rapport entre l'image et son support. Entendons bien qu'Alocco ne retient de l'artisanat du patchwork que le seul principe de la couture de fragments, qu'il s'agit moins de patchwork au sens technique du terme que de Peinture mise en Patchwork, au sens esthétique. De ce point de vue le patchwork c'est l'intégration à un travail sur l'image et le support de la pratique de la déchirure et du fragment héritée du collage, ou de la technique du cut up que l'on rencontre en écriture. C'est ce type de préoccupation, associé à son rapport à des mouvements comme Fluxus qui détermine chez Alocco une attitude autre que celle des gens du groupe Support-Surface dans sa conception de l'image comme dans le choix des procédures de transformation. A partir de là tout est particulier: le projet de l'artiste, la collecte et la disposition des fragments, les modalités de la couture...

Raphaël Monticelli

Une première version (décembre 1991) de ce texte a été publiée dans le dépliant de l'exposition, "**Le Patchwork, morceaux choisis**" Maison des Comoni, le Revest-les-Eaux, (février 1992), puis dans le dépliant de l'exposition "**Marcel Alocco, Fragments d'un itinéraire**" Galerie Les Tanneries" à Nérac, (Juillet 1996). Une seconde version a été publiée dans le catalogue de l'exposition "**Alocco, peinture en**

**Patchwork**" Espace Vallès, Saint-Martin d'Hères, (janvier 1993). Cette troisième version, fortement augmentée, figure dans le catalogue "**Marcel Alocco, Peinture en Patchwork, quinze fragments**", Centre d'Arts Plastiques de Royan, (Février 1995).

**Marie-Laure Ilie**

**Marcel Alocco**

**Group Support-Surface**

## PARIS

Marcel Alocco

### Group Support-Surface

Are contemporary artists and jurors tending to regard the fiber/textile medium as obsolescent? This would seem to be the conclusion to draw from today's leading fiber and textile art exhibitions, which often cater to art works made of materials peripheral to fiber, as occurs in the International Biennale of Tapestry in Lausanne. In this context, it is paradoxical to find a painter who adopts the intrinsically textile medium of the patchwork to serve his painterly expression. For Marcel Alocco, the characteristics of fiber itself offer an array of possibilities that fit both his artistic vocabulary and the need to fulfill his theories of content and imagery. In doing so, this creator-turned-fiber-artist has also rediscovered an innate textile instinct and has combined it with an ever-present tapestry tradition.

Alocco is primarily a painter who solves his problems in image and space in the manipulation of textiles. At first sight, his large patchworks are noticeable for their roughness and uncouth aspect. Sections of a previously painted canvas which has been torn into rectangles of different sizes, are sewn together with thick threads, so as to leave the seams visible, the knots dangling, and all the fraying apparent to the eye. The rectangularity of the whole assemblage connects with the orthogonal weave-and-weft construction of traditional tapestries. The cloth itself is stamped and imprinted in some areas with well-known images, while other areas are painted more or less thoroughly. Regardless of its folds and wrinkles, the art work is presented tacked to the wall.

A closer look at the patchworks reveals that the stamped images have been taken from other historical and artistic contexts, such as the Wild Durer's *Adam and Eve*. These imprints recur over and over again, often segmented by a rip in the fabric. The stamped motifs are not so much placed strategically to create an effect of overall pattern typical of a decorative fabric as they are meant to be viewed for their structural treatment. The "plastic" transformation and the rebuilding of these images correspond to the artist's approach to the problems of space in art. In order to go beyond the mere decorativeness of the flat picture plane and to avoid any illusive depth, Alocco means to "modify" the space by tearing the support apart and patching it up again into a patchwork.

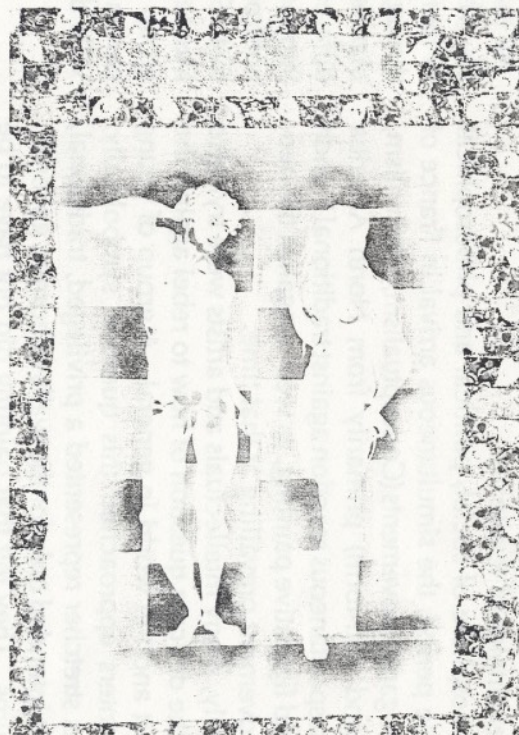
Alocco tears his painted cloth into rectangular and square fragments of different sizes in order to reconstruct them later on. These fragments are sometimes painted with a slightly modulated coat of glyceric-phtalique paint, while other areas show gestural painterly brush strokes, traces of frottage, or traces of paint soaked through from the back side. His palette of colors is simple. Some pieces are left blank as a breathing space or as a compensating area. The resulting texture is a fatigued surface reminiscent of ancient art.

The patchwork is "continuous and fragmentary". The

disintegration/fragmentation/reconstruction process is meant to parallel real life with all its incongruous associations. Thus the viewer is confronted with different planes of experience and levels of consciousness. An underlying meditation about time is also conveyed by these wall pieces as the viewer contemplates their cavernous quality, their Gothic tapestry-like majesty, and their computer-grid riddle.

Assembling separate pieces is a technique that goes back to our Neanderthal ancestors who tied together animal skins to protect themselves against the cold. Since then, patchworks have evolved only in the shapes of the colored patches and in their intent. Necessity has given place to elaboration and purpose.

This segmentation of pieces of fabric can also be found in the art quilts that have emerged since the craft revival of the '60s. However, modern quilts are strongly rooted in their historical antecedents, and the quilting technique is used mostly for design, pattern, and optical effects. In contrast, it is the mental attitude typical of a quilter that drives Alocco into manipulating fabrics. This technique brings him into a direct relationship with the medium. The artist admits to enjoying the duration and slow progress of the work. He



Marcel Alocco *Fragment du Patchwork N°262*. Assemblage, glycerin on cotton. 1986. Photo: © C. des Brosses, Courtesy Galerie Alain Oudin.



Marcel Alocco *Fragment du Patchwork N° 435*. Assemblage, glycerin on cotton. 68 x 44 cm. 1989. Photo: Courtesy Galerie Alain Oudin.

does all the tearing and sewing himself, and would never think of having his art stitched by anybody else. He can be seen pulling his thread and needle like the fisherman who repairs his nets.

Some patchworks also include the threads that have been pulled out and collected as they came along. These rejects are carefully knotted, knitted, and sewn into the total piece. Here again, these details emphasize the process of handling the fabric, of making the artwork, and of meticulously transforming the raw material into a finished product. At all moments, the process itself of making art is the main goal as the artist puts the fragments together in what he calls an "inspirational" way, according to spontaneous rules. If Alocco does not "think" fiber/textile, he feels and *lives* it. In a psychological way, he connects deeply with the fiber/textile aesthetic—the meaning of tactility and its role in shaping artistic identity.

Alocco's approach is not unique, and it exemplifies the concerns of a group of French artists called "Support-Surface" in France in the early '70s. From the early '60s,

these artists had launched a very original rebellion against canvas painting. At the same time as they were making history with political and philosophical assertions which echoed that turbulent decade, they were also making art by practicing a new approach. They wanted to unify the painting's technique with its support, to coordinate the gesture with both the tool and the medium, to go beyond the frame, and even to do without the stretcher. From then on, the manipulation of the canvas (folding, cutting, assembling, patterning, etc.) became one of their main characteristics. The support, that is to say the canvas or the cloth, was valued as one of the main components of their artistic research, on a par with the gesture and the colors.

All of Alocco's theories of art over the past twenty years have been compiled in his recent book *Des Ecritures en Patchwork*. His reflections range from the philosophy of art, to painting concepts, art criticism, the position of the artist in the society, and other cultural issues. At no moment does he show any concern about fiber/textile art itself. This is an artist who does not fit himself in any specific sub-category,



Marcel Alocco *Fragment du Patchwork N° 45*. Assemblage, glycerin on cotton. 197 x 152 cm. 1975. Photo: ©Galerie Alain Oudin.

even though his artistic production is so easily typed and recognizable. In the end, it is the playful quality inherent to fiber art that pervades Alocco's works. The austerity of the linear montage is counteracted by the softness and imperfections of the seams. The texture of cloth sewn with such obvious white threads imparts a friendly casualness, as does the unexpected alliance of colors, textures and images.

For artists who express themselves through fiber/textile art, these patchworks offer an excellent occasion to reassess the validity of fiber art. Marcel Alocco is an artist whose unusual vision requires a re-invented medium, one that is not often classified as "real" art. He has a textile approach to painting. Conversely, other artists can have a painterly approach to fiber/textile art. But that is another issue.≈

—Marie-Laure Ilie

**Marie-Laure ILIE**

**Michel Butor**

## **Déchirage**

Mon cher Marcel,

.....chez toi la couture souligne la présence et la conscience du tissu, cette prodigieuse conquête de l'humanité. Tu utilises des formes très reconnaissables, des emblèmes empruntés au musées, à l'histoire de l'art, mais aussi au dessin animé. On peut donc décoder ton œuvre selon divers degrés de culture. Ce qui m'a intéressé au début, c'est le thème du patchwork parce que c'était pour moi l'un des emblèmes fondamentaux de la culture américaine, avec le "quilt" dont il est question dans Mobile. Au fond mon problème dans ce livre rejoignait tes préoccupations: comment coudre tout ça ensemble pour que ça tienne?

Dans le tissu nous avons aujourd'hui une sorte d'idéal de la continuité, mais à l'origine il ne pouvait être constitué que de pièces plus ou moins étroites et longues comme c'est encore le cas dans bien des

régions. L'un des apports fondamentaux de la civilisation occidentale a été la conquête progressive du continu. Pensons à ces rouleaux vendus au kilomètre, dont peu importe la longueur puisqu'elle est telle qu'on sera forcé de découper à l'intérieur. De même le papier a d'abord été fabriqué en "formes", avant d'être produit en rouleaux énormes pour les journaux redécoupés.

On a chez toi tout un travail sur le déchirage du tissu. Ni découpe ni déchirure. Car il n'y a ni ciseaux ni accrocs. Tu sépars des pièces selon la technique ancestrale des vendeurs de drap. Puis tu les couds, mais en laissant bien apparentes cette couture et la séparation préalable. C'est pourquoi tu marques chaque pièce avec une image comme avec un sceau. Parfois déchirage et couture traversent une image. La suture rétablissant alors une continuité déchirée. A d'autres moments elle établit une continuité entre deux régions, deux images d'origines très différentes. Ces marques constituent une sorte d'alphabet général de notre culture, grâce auquel tu réalises des "patiences", un peu comme une voyante ou une tireuse de cartes.

Notre culture apparaît alors comme un jeu de cartes innombrables, mais où certaines sont plus révélatrices et plus fréquentes que d'autres. Tu as une pile et tu en tires des "donnes" en un certain nombre de rangées qui vont engendrer des histoires. Les emblèmes ainsi disposés jouent un peu comme dans mes Matière de Rêves. Le système des colorations, coutures, textures anime ces idéogrammes d'autant plus efficaces qu'ils sont réduits à leur plus simple expression. Lascaux, Persépolis, Disneyland sont traduits par un certain nombre de traits fondamentaux immédiatement reconnaissables dans une technique de pochoir, et deviennent les éléments d'un tarot où nous déchiffrons nos aventures.

Ton œuvre est également emblématique de la façon dont nous connaissons la réalité qui nous entoure. Pensons au rôle des drapeaux. Et la toile est libre chez toi tout autrement que chez les autres peintres, avec ses bords déchiquetés, frangés qui la font communiquer avec l'extérieur. De plus le tissu se fait souvent transparent, s'assouplit. Tout ces échanges entre continuité et discontinuité rappellent certaines considérations théoriques des physiciens modernes.

Enfin l'origine italienne de ton nom souligne une référence à la *Commedia dell'Arte*. Chacune de tes œuvres est un habit et même un manteau d'Arlequin.

.....

Michel Butor  
1993

Texte publié dans le catalogue "*Marcel Alocco, Treize fragments ou la Quarantième*" Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, Nice Juin-Septembre 1993. (Version écrite d'un entretien [1991] publié dans la catalogue « Passage Méditerranéen », Musées de Bédarieux, d'Agde et de Mèze)

**Claude Fournet**

## **Beaucoup de figures hantent...**

Beaucoup de figures hantent les Ecoles de Nice. La déconstruction du sujet par le support domine les tendances minimalistes dans une sorte de miroir paradoxal et contradictoire par rapport aux manipulations des Nouveaux-Réalistes. Marcel Alocco semble le lien couturé entre ces deux extrêmes. C'est que, chez lui, le poète domine le réflexif. D'autre part, l'artiste n'a jamais renoncé aux références qui marquent l'histoire des signes dans nos civilisations. Les liens ne cessent de se continuer, de se tresser et de se défaire; les choix de Marcel Alocco consistant à réaffirmer sans cesse la liaison avec "des métaphores-phares" qu'il désigne dans des "images-forces" tombés dans le domaine commun, comme les taureaux de Lascaux, l'Adam et Eve de Cranach ou tout autre tableau qui donne le lieu commun de la peinture.

Aussi, les manières de travail d'Alocco sont une façon de conjoindre, au présent, un fil qui ne cesse de se faire ou de se défaire, à la façon de l'attitude mythique de quelque Pénélope et qui ne recoud d'une ambivalence où on ne sait ce qui se défait et surtout pas le moment qui mène l'œuvre à se produire en la rapièçant.

L'hésitation, dans la citation, le raccordement de la couture, dans l'incertitude de la limite, bref un certain bricolage, deviennent les axes d'une entreprise qui répètent assez bien (quand ils ne l'inventent pas) les hésitations de l'écriture où toute idée jetée se relie, se retouche, se modifie, s'expurge ou se surcharge, formant un palimpseste qui serait

inextricable s'il s'agissait seulement d'écriture et qui se superpose dans la pratique de la peinture et du raccordement.

On voit, dès lors, que le support pictural, plus matériel (plus matérialiste?) dans ses codes, plus lisible que ses traces (purement scripturales?) n'en étale pas moins dans la citation un système de signes ou d'œuvres exemplaires, la paradoxe de modes d'apparition n'étant jamais adéquat.

Un certain aveuglement de la peinture marque l'œuvre de Marcel Alocco qui est aussi un renvoi à sa vocation littéraire, poétique plutôt, qui est l'aspect le plus méconnu de son œuvre.

Enfin, Marcel Alocco écrit sur la peinture, sans vraiment s'en expliquer. Il fait, à sa manière, œuvre de critique et même d'historien. Mais il le fait à la manière des poètes: dans des circulations de sens ou d'images qui n'ont pas à être ordonnés et qui s'agencent selon un coup de dés que n'auraient renié les sémiologies mallarméennes.

**Claude Fournet**

Publié dans le catalogue d'exposition au Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain de Nice, "*Marcel Alocco, Treize fragments ou la Quarantième*" (Juin-Septembre 1993)

## **Marcel Alocco – Christian Skimao**

### **Conversation décousue**

mise en texte par Christian Skimao

**Christian Skimao:** L'action de déchirer, constitutive dès le départ de tes réalisations, met en lumière le côté violent qui implique le corps, les deux mains, tensions musculaires et cérébrales. Déchirer veut dire prendre le tissu, matériau souple, exercer deux pressions contraires et obtenir une séparation dans un crissement caractéristique.

De cette action première, de ce meurtre rituel du tissé on obtient des fragments: j'aimerais mettre en évidence la distance séparant l'action de déchirer et celle de découper, source de malentendus, et dont la non-équivalence se pose de façon structurelle. Couper ou découper nécessite l'utilisation d'un objet tranchant, couteau, cutter, ciseaux; la coupe s'en trouve à la fois médiatisée et rendue différente par l'outil, le corps éloigné de la matière première, distanciée, comme pour les gouaches découpées de Matisse, dont la problématique n'est dès lors pas celle de ton travail. La déchirure et le déchirement, finalement, une action qui pourrait rejoindre l'esprit de la performance —héritage indirect, je pense, de Fluxus dont tu as été l'un des représentants français...

**Marcel Alocco:** Déchirer a été l'acte fondateur de la période qui s'ouvre en 1973, après Fluxus et "l'Idéogramme". Tu as raison de parler de tension cérébrale, de déchirement: car je déchirais de la peinture —couleurs, figures et tissu liés. Geste qui dans l'atelier traditionnel annule l'œuvre. C'était l'œuvre comme matériau, et non des matériaux découpés ou déchirés en vue d'un collage. Détruire de la peinture, mais pour en faire un fragment de La Peinture. Un jeu de tout ou rien, qui a initié une série de conséquences : c'est en effet autant dans l'esprit Fluxus que dans celui de Support-Surface que j'ai pris le tissu dans sa logique et ses débordements, abordant les techniques archaïques simples — la couture, les jours et le détissage, le tressage, les nœuds, les franges, les filets, le tricotage, le crochetage, le re-tissage...— ce qui fait la cohérence du travail, sa continuité et ses développements nécessaires... ou obligés! Il y a eu aussi "l'insensé", obtenu par les fragments distribués de façon aléatoire, les morceaux d'images mêlées au hasard — les rectangles de tissu venus du cœur du coupon, sans lisière donc, avec quatre déchirures qui délimitent de nouvelles toiles, qui vont composer la toile ou "Fragment du Patchwork", où disparaît la différence trame/chaîne et aussi le haut et le bas que donne la position de l'ouvrier, du corps humain. Peinte au sol, la pièce est désorientée; je suis debout sur le tissu et peins en tournant sur moi-même au centre de la toile, ou penché tour à tour sur chacun des bords (tournant autour). Et lorsque vers 1978 reparaît le corps humain reconstitué en grand format — chinois zen, "Parisienne" du tibesti, Campeur de Fernand Léger, Eve et Adam de Cranach — le haut et le bas reviennent : position du corps du peintre dessinant... C'est la représentation d'un humain qui fait qu'elle "retombe sur ses pieds"; mais c'est d'abord l'homme-acteur qui "donne sens" à l'œuvre. Eclatement, mais image nécessairement cohérente d'un éclatement.

**Christian Skimao:** Rappelons que la finalité de la couture est de joindre des pièces d'étoffe bords à bords. Lors de leur union le fil provoque un relief et remplit un important rôle visuel et symbolique. Cette couture, devenue boursouflure ou cicatrice délimite dès lors le champ visuel et inscrit la composition en intertexte du regard; les fragments joints par elle se trouvent aussi par elle séparés en une dialectique créatrice. La couture courant le long de chaque fragment, le fil narre sa propre histoire qu'essaye de recomposer l'œil du spectateur...

**Marcel Alocco:**...et c'est pour accentuer la lecture de la couture comme geste que je laisse, qui pend après le nœud, le bout inutilisable de l'aiguillée. La couture est, de façon provocante, à l'envers, à gros points, à gros fil de voile d'abord, puis — dans la logique de la matière, le tissu peint étant du drap de coton — en coton à tricoter...

**Christian Skimao:**...ainsi se trouve mise en lumière la démarche conceptuelle qui fait passer une entreprise entachée d'artisanat au niveau de la modernité; en effet, traçant des pistes à l'aide des aiguilles, tu inscrivis ta démarche dans une perspective historique ( le "quilt" des indiens d'Amérique du Nord évoqué par Michel Butor, niçois de passage) tout en jonglant avec la fragmentation emblématique de notre société.

**Marcel Alocco:** Oui, dans cette approche; mais sur le plan spécifique de la peinture la perspective historique est déjà entièrement comprise dans le rectangle blanc du

départ. L'emploi des "images culturelles", pour mettre de manière nécessaire à ce moment-là de la démarche les points sur les i, était d'une certaine façon redondante. Sauf que, puisque j'affirmais en axiomes que quoi qu'on fasse "toute œuvre fonctionne au symbolique" et que "toute peinture fait image", autant prendre en compte symboliquement la totalité des icônes...

**Christian Skimao:** Dans l'ancienne hiérarchie des arts, la place donnée au Peintre (idéalisme pré-structuraliste) et à son instrument phallique, le pinceau, en martre ou non, ne pouvait que dévaloriser un intervenant utilisant une aiguille, des fils et des tissus; aujourd'hui encore, alors que le haut du pavé se trouve tenu par les "installateurs" (idéalisme internationaliste)... que penser d'un niçois ravaudeur de concepts?

Il est sûr que dans le milieu résolument tourné vers la figure du Père peignant, et cela change petit à petit seulement avec le retour des femmes dans la problématique de l'art contemporain, les coups d'aiguilles d'Alocco ne pouvaient servir qu'à lui faire prendre des coups de pique; (trivialement, il vaut mieux "tirer un coup" que tirer l'aiguille!). A jouer atout fil, la partie de belote ne risquait-elle pas de devenir bras-de-fer avec l'institution ?

**Marcel Alocco:** Je fais de la Peinture avec, parmi d'autres outils, un outil qu'on peut désigner par ces mots: "couture" ou plus globalement "patchwork"... même si les tenants du patchwork traditionnel ne s'y reconnaissent guère! Il y a sans doute eu méprise sur le terme "Patchwork". Ouvrir le tissu, le recoudre, c'est de la chirurgie, dans sa version violente. Certains, dont Freud, attribuent l'invention du tissage aux femmes. D'après la Bible, il me semble qu'une femme ait inventé l'amour. Merci pour les deux.

**Christian Skimao:** Le brassage des images et l'utilisation de fragments interactifs auraient pour effet de créer une similitude entre eux et les représentations télévisuelles; néanmoins l'existence tangible du patchwork, de son incorporation dans la réalité des pratiques et de son toujours possible développement, repose sur le savoir regarder d'une part, le reproductible d'autre part, et sur une mystérieuse mais réelle adhésion spontanée du spectateur envers une telle démarche. Dès lors y aurait-il encore à l'œuvre une once de séduction dans un monde de téléphages?

On peut certainement mettre en évidence le côté nomade de ton activité — Alocco, artiste des steppes ou des sables, emportant partout son nécessaire à couture et circulant entre musées, fondations et galeries... — m'apparaît soudain comme une figure lumineuse et ludique.

Marcel Alocco et Christian Skimao

Publié dans le catalogue de l'exposition "*Alocco, treize fragments ou la quarantième*",  
Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain de Nice (juin-septembre 1993).

**Claude Fournet**  
**Beaucoup de figures hantent**

Beaucoup de figures hantent les Ecoles de Nice. La déconstruction du sujet par le support domine les tendances minimalistes dans une sorte de miroir paradoxal et contradictoire par

rapport aux manipulations des Nouveaux-Réalistes. Marcel Alocco semble le lien couturé entre ces deux extrêmes. C'est que, chez lui, le poète domine le réflexif. D'autre part, l'artiste n'a jamais renoncé aux références qui marquent l'histoire des signes dans nos civilisations. Les liens ne cessent de se continuer, de se tresser et de se défaire; les choix de Marcel Alocco consistant à réaffirmer sans cesse la liaison avec des "métaphores-phares" qu'il désigne dans des "images-forces" tombés dans le domaine commun. comme les taureaux de Lascaux. l'Adam et Eve de Cranach ou tout autre tableau qui donne le lieu commun de la peinture.

Aussi, les manières de travail d'Alocco sont une façon de conjoindre, au présent, un fil qui ne

cesse de se faire ou de se défaire, à la façon de l'attitude mythique de quelque Pénélope et qui ne recoud d'une ambivalence où on ne sait ce qui se fait ou ce qui se défait et surtout pas le moment qui mène l'œuvre à se produire tout en la rapiécant.

L'hésitation, dans la citation, le raccordement de la couture, dans l'incertitude de la limite, bref un certain bricolage, deviennent les axes d'une entreprise qui répètent assez bien (quand ils ne l'inventent pas) les hésitations de l'écriture où toute idée jetée se relie, se retouche, se modifie, s'expurge ou se surcharge, formant un palimpseste qui serait inextricable s'il s'agissait seulement d'écriture et qui se superpose dans la pratique de la peinture et du réaccordement.

On voit, dès lors, que le support pictural, plus matériel (plus matérialiste ?) dans ses codes, plus lisible que ses traces (purement scripturales ?) n'en étale pas moins dans la citation un système de signes ou d'œuvres exemplaires, le paradoxe de modes d'apparition n'étant jamais adéquat.

Un certain aveuglement de la peinture marque l'œuvre de Marcel Alocco qui est aussi un renvoi à sa vocation littéraire, poétique plutôt, qui est l'aspect le plus méconnu de son œuvre.

Enfin, Marcel Alocco écrit sur la peinture, sans vraiment s'en expliquer. Il fait, à sa manière, preuve de critique et même d'historien. Mais il le fait à la manière des poètes : dans des circulations de sens ou d'images qui n'ont pas à être ordonnés et qui s'agentent selon un coup de dés que n'auraient pas renié les sémiologies mallarméennes.

Claude Fournet

Catalogue Marcel Alocco

Treize fragments ou la quarantième (1995)

Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain. Nice

Extrait d'un cahier d'atelier (Fiction).

## Fragments, avec cheveux.

extrait d'un cahier d'atelier (Récit).

J'ai inventé les cheveux.

Apparente énormité d'un tel propos. Car bien sûr, les cheveux existaient, étaient utilisés, pris dans l'expression et l'esthétique du corps, le fétichisme d'objets et de suggestions, et ainsi, d'être trop apparents, ils devenaient évidents et donc invisibles.

Le tissage montre la texture, la couleur, le cheveu.

L'artiste est celui qui, pour socle de son œuvre invente, dans sa banalité, la réalité. J'invente le cheveu, la présence du cheveu.

Chercher le sens, c'est explorer l'origine. A la recherche des composantes fondatrices, mon travail exploite l'élémentaire, l'archaïque, aussi bien dans les techniques que dans l'iconographie. L'hypothèse freudienne selon laquelle *"on pense que les femmes n'ont que faiblement contribué aux découvertes et aux inventions de l'histoire de la civilisation. Peut-être ont-elles cependant trouvé une technique, celle du tissage, du tressage"*, et ceci grâce à leurs cheveux, m'a longuement fait rêver avant de déclencher une approche mimétique. D'un côté la très longue histoire de l'humanité en marche depuis les origines; de l'autre l'ombre presque contemporaine de "Nuit et brouillard", l'humanité réduite, humiliée, privée des cheveux comme s'ils étaient le texte de sa dignité.

On me parle bien sûr d'Auschwitz, où le pillage entasse la matière industrielle des cheveux rendus anonymes par le mélange et l'accumulation, masse des cheveux d'une foule, masse de cheveux née de la haine. J'ai hésité à m'engager dans ce travail tant que n'a pas été résolu le problème de l'origine des cheveux mis en œuvres: ce ne pouvait pas être une matière récupérée (dans mon salon de coiffure habituel, par exemple), c'est-à-dire des cheveux comme matériau brut à traiter de façon mécanique. Il fallait une relation personnelle à une personne déterminée, féminine, en un geste assumé: la mèche donnée l'est de personne à personne, dans une relation affective qui dit, sinon l'amour, du moins l'estime et la reconnaissance de l'artiste aux yeux de la donatrice. Dans la tradition, on garde la mèche d'un enfant, on donne une mèche à son fiancé, on conserve la mèche dans un médaillon avec une chaîne autour du cou...

Plusieurs fois on me cite Adorno: *"Il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui — après Auschwitz — des poèmes"*.

Ils ont voulu, à Auschwitz, ôter à l'Homme la parole. Je dirais donc qu'il faut absolument, après Auschwitz, retrouver la parole, sous toutes ses formes, et donc la Parole, le Poème; et aussi le texte des cheveux, le texte le plus humain s'il est vrai qu'il est l'origine du tissu.

Du propos freudien **Michel Butor m'écrit**, ( pour le thésard du futur je précise: dans une lettre du 28 octobre 1995), **"je le trouve manquer de vraisemblance"**. J'admets volontiers que l'hypothèse est, devant l'histoire, infondée (et, je pense, infondable). Mais le fonctionnement symbolique de cette hypothèse est superbe, et

en ceci elle me convient. Elle fait entrer les femmes dans le dialogue créateur du plasticien, dialogue dans lequel la donatrice est aussi par fondation l'inspiratrice. Et c'est bien grâce à ce rapport que ce travail avec des cheveux a été (pour moi) initié. Je dirais donc dans un rapport d'amour. Mais aimer n'est pas être amoureux, même s'il s'agit d'une relation à fleur d'épiderme, intense ou ... tirée par les cheveux. Aimer, dans un sens qu'entendrait peut-être un chrétien... mais, aussi, Eros présent.

J'affirme que c'est le droit de l'artiste, et peut-être son devoir, de préférer au vraisemblable l'efficacité symbolique. Je suis du parti d'Homère.

Si le travail "Fragments, avec cheveux" est issu de l'hypothèse de Freud, il est nécessaire d'en tirer ses propositions fondatrices: puisqu'il dit que ce sont les femmes qui ont inventé le tissage, à partir de **leurs** cheveux, il y aura toujours et seulement, pour donateurs, des donatrices. Contrainte, ... agréable contrainte.

Difficile d'obtenir quelques cheveux pour amorcer le travail. L'offre d'une mèche de cheveux conserve le sens symbolique d'un lien. Il concrétise une relation amoureuse ou magique. Je pense à "formule magique": dès qu'on entre dans les mots, on ouvre au texte, on tisse.

Cependant, après avoir vu les premiers travaux, des collégiennes viennent me proposer une mèche de leur chevelure. Elles disent : "*Je veux être dans l'œuvre*". Le Larousse dit: "*Les donateurs sont souvent représentés dans les œuvres d'art.*" Donatrices, elles seront présentes dans l'œuvre, "sans figure", simplement par l'écriture du prénom et d'une initiale, à demi anonymes puisque reconnues seulement d'elles-mêmes et des entourages, mais individualisées et présentes avec la même intensité que les commanditaires des œuvres religieuses de jadis. Ici encore, elles sont (on est) dans le texte.

Chacun y pense immédiatement et me cite "La chevelure" de **Charles Baudelaire**, qui la dit "*mer d'ébène*". La poésie amoureuse est parsemée de notations, de développements sur le thème des cheveux. "L'Hérodiade" de **Stéphane Mallarmé** délire sur "*la froideur de stérile métal*" de ses cheveux. Dans "Le Paysan de Paris" **Louis Aragon** fait longuement la leçon sur tout un nuancier des blondeurs à partir du banal "blonds comme les blés":

*"J'ai mordu tout un an des cheveux de fougère..."*

Plus fulgurant, **Guillaume Apollinaire** dans "La jolie rousse":

*"Ses cheveux sont d'or on dirait  
un bel éclair qui durerait"*

Ebène, métal, fougère ou éclair, c'est la couleur qui travaille le textile premier — peinture, déjà...

A ma demande, **Michel Butor** puisant dans sa mémoire me signale et m'envoie par retour du courrier photocopies de trois textes, dont voici de chacun un court extrait:

De **Jules Michelet** (La soie):

*"L'idéal des arts humains dans le filage et le tissage, me disait un méridional (fabricant, mais inspiré), l'idéal que nous poursuivons c'est un beau cheveu de femme (... la chevelure) c'est la fleur de la fleur humaine. "*

De **Alphonse de Lamartine** (La chute d'un ange):

*"A des fronts de seize ans de long cheveux ravis  
(...)  
Et tressés chauds encore en doux tissus soyeux,  
s'étendaient en tapis sous les membres des dieux ! "*

De **Chrétien de Troyes** (Clégis, vers 1154 à 1166)

*"(Une chemise en soie...)... Aux coutures, ils n'y avait pas un fil qui ne fût d'or ou au moins d'argent. Soredeman avait participé plus d'une fois à sa confection. Avec le fil d'or, elle avait cousu, à certains endroits, un de ses cheveux, aux manches et à l'encolure, pour voir si un homme, particulièrement attentif, était capable de distinguer l'un de l'autre. Le cheveu blond brillait autant et même plus que l'or."*

Remarquons que les cheveux sont ici objets de filage, tissage, tressage et couture, comme s'il y avait un lien inéluctable entre le cheveu et les techniques du textile. (Il est vrai que c'est d'abord de la tête que vient le texte!)

Tissage des cheveux: je suis droitier, et cependant l'aiguille-navette va de gauche à droite tenue par la main gauche, et de droite à gauche le rang suivant, tenue par la main droite. C'est de la peinture ambidextre. Alors que le pinceau, ou l'instrument qui d'une façon générale dépose la couleur est tenu par la main directrice. A remarquer que dans la couture aussi les deux mains sont employées. L'une soude les bords, maintient la tension, manipule le tissu, l'autre manœuvre l'aiguille. On écrit que c'est du cousu-main. J'écrirais volontiers : "Cousu-mains".

Par image avec le laboureur, qui tourne derrière le bœuf sur les deux bords du champs et parcourt l'espace chaque sillon dans le sens inverse du précédent, on dit de certaines écritures qui alternent les lignes de droite à gauche et de gauche à droite qu'elles sont "boustrophédons" (gr. *bous*, bœuf, et *strephein*, tourner). On pourrait dire du tisserand que son geste est boustrophédon. On voit ici qu'on ne peut parler d'art plastique sans parler d'espace. Le peintre, le laboureur, l'écrivain et le tisserand sont unis dans un geste d'aller-retour: ils "font la navette"; ils sont latéralisés. Ils vont de l'archaïque au présent.

Présence, avec la logique engagée en posant le cheveu comme matériau premier du tissage, des données fondamentales de la peinture.

On démarre sur le tissage originel des cheveux et tous les constituants élémentaires de la Peinture apparaissent: le châssis du métier à tisser, le tissu à tendre (subjectile sur ce même châssis ou un autre), la combinaison des couleurs dès la constitution du support textile, avec les trois primaires "biologiques" blond, brun, roux,

le tout donnant en fin de compte (en fin du temps)... du blanc. Le cadre, pour fixer le tout en l'état. Et l'image est déjà là avec la forme du coupon, le rapport des nuances toujours présentes dans une chevelure, les couleurs avec les juxtapositions de cheveux d'origines diverses. ("*Toute peinture fait image*").

Paradoxe de l'œuvre plastique dans sa nécessaire matérialité: elle n'est jamais autre chose que son apparence. Les mots dévoilent, projettent, et il peut y avoir illusion provisoire. Mais ne se révèle durablement par des mots que ce qui est inscrit, au-delà du projet, dans la matière: les formes, les textures, les couleurs. Ce qu'est l'apparence du coupon, finalement.

Quitter les lins de la toile, les cotons du patchwork, quitter les tissus industriels pour le tissé des cheveux, c'est retourner au rapport premier de l'homme à la nature, à son vêtement, à sa parure. Se pencher sur un textile humanisé, plus proche du texte que de la structure, de la culture que de la nature. La zone ambiguë où se fait le passage.

Je suis toujours du parti d'Homère.

La peinture et l'écriture ne sont que violons d'Ingres, petites distractions. Le principal est de s'occuper à être et à être vivant. Se donner d'avoir de l'amour à donner, de l'amour à réavoir aussi, pour rester généreux dans ses dons. Il faut s'y employer, et profiter de la vie que l'on se donne pour, en plus, écrire, peindre et... une liste de synonymes: vivre, aimer, tisser...

Nice, mars 1995 - mars 1996

"Fragments, avec cheveux" a été publié dans la revue *Energia, Recherches doctorales*, n° 3 (Paris, Avril 1997).

"Résilles", "Accroche-cœur" et "A vos fantômes" ont été publiés en annexe à « **Dons et textures pour Marcel Alocco**, logique et mythologie du cheveu. » de Gilbert Lascault, éditions Voix Richard Meier, 57 158 Montigny, 1999.

## Résilles.

extrait d'un cahier d'atelier.

A "*Résille*" mon dictionnaire dit: *nom féminin*. — et je ne sais pourquoi un masculin ici ne m'aurait pas enchanté — (*de réseau— latin Retilus diminutif de Retis, filet*) Réseau de filet, dont on enveloppe des cheveux longs.// Chacune des minces barres de plomb dont l'ensemble sert à tenir en place les fragments d'un vitrail. Emaux en résille, émaux sur verre (XVI<sup>e</sup> siècle).

Ce petit filet a donc pour mérite de tenir ou soutenir ce qui est montré. Pour rendre visible un travail de si peu de matière, j'imaginai de le présenter entre deux verres accolés, debout dans l'espace et sans fond. Ce que dans le commerce on nomme, improprement puisqu'il arrête le regard, "un invisible". Il se trouve donc que ce vitrail que je présente est constitué, à l'inverse de ce qu'il devrait être dans la

pratique ordinaire, de fragments de verre soutenant la résille, et que, les rôles de soutenant/soutenu échangés, la résille qui dans le vitrail montre le verre est ici au contraire montrée. Cette nécessité de transparence me satisfait. Elle fait du filet pris dans le fragile du verre l'objectif fragile du regard.

A propos du réseau des coutures dans le Patchwork Gilbert Lascault écrivait: "*Vous vous demanderez ce qu'il souhaite attraper, prendre au piège avec de tels filets: le regard du spectateur, les images, le sens, la vérité énigmatique de la peinture?*"<sup>1</sup> Peut-être, dans cette transparence symbolique que souligne la présence des verres, aller le plus simplement possible jusqu'au bout d'une des propositions initiales qu'avec immodestie j'exprimais il y a fort longtemps en quelques mots: "*Je veux seulement un peu comprendre*".

Nice, Août 1997

1. "*Arlequin de fables, citations et maximes pour Marcel Alocço*". (Editions Al Dante, Marseille 1995.)

## **Accroche-cœur.**

extrait d'un cahier d'atelier,(récit)

Mon grand-père racontait, pendant qu'il m'apprenait à attacher les hameçons, qu'avant l'invention du nylon, il montait ses lignes pour la pêche, ( les "boulintins"), en nouant bout à bout des crins de cheval; et je crois me souvenir qu'il disait utiliser parfois de longs cheveux de femme tressés. Depuis que je travaillais avec des cheveux l'idée me trottait. J'ai eu envie de voir ce que pouvait donner une ligne construite avec des cheveux. Par analogie, la courbe de la mèche sur le front semblable au hameçon, j'ai retourné l'image et nommé ces travaux (petites manipulations artisanales archaïques) des "*accroche-cœur*" (L'Académie admettrait *accroche-cœurs*). Appellation cruelle. Ce sont des hameçons trop petits pour prendre un vieux cœur endurci, mais ... petits hameçons, petites cicatrices tout de même.

Août 1997

## **Résilles.**

extrait d'un cahier d'atelier.

A "*Résille*" mon dictionnaire dit: *nom féminin*. — et je ne sais pourquoi un masculin ici ne m'aurait pas enchanté — (*de réseau— latin Retilus diminutif de Retis, filet*) Réseau de filet, dont on enveloppe des cheveux longs.// Chacune des minces

*barres de plomb dont l'ensemble sert à tenir en place les fragments d'un vitrail. Émaux en résille, émaux sur verre (XVI<sup>e</sup> siècle).*

Ce petit filet a donc pour mérite de tenir ou soutenir ce qui est montré. Pour rendre visible un travail de si peu de matière, j'imaginai de le présenter entre deux verres accolés, debout dans l'espace et sans fond. Ce que dans le commerce on nomme, improprement puisqu'il arrête le regard, "un invisible". Il se trouve donc que ce vitrail que je présente est constitué, à l'inverse de ce qu'il devrait être dans la pratique ordinaire, de fragments de verre soutenant la résille, et que, les rôles de soutenant/soutenu échangés, la résille qui dans le vitrail montre le verre est ici au contraire montrée. Cette nécessité de transparence me satisfait. Elle fait du filet pris dans le fragile du verre l'objectif fragile du regard.

A propos du réseau des coutures dans le Patchwork Gilbert Lascault écrivait: "*Vous vous demanderez ce qu'il souhaite attraper, prendre au piège avec de tels filets: le regard du spectateur, les images, le sens, la vérité énigmatique de la peinture?*"<sup>1</sup> Peut-être, dans cette transparence symbolique que souligne la présence des verres, aller le plus simplement possible jusqu'au bout d'une des propositions initiales qu'avec immodestie j'exprimais il y a fort longtemps en quelques mots: "*Je veux seulement un peu comprendre*".

Nice, Août 1997

1. "*Arlequin de fables, citations et maximes pour Marcel Alocco*". (Editions Al Dante, Marseille 1995.)

**.Marcel Alocco**

## **Accroche-cœur.**

extrait d'un cahier d'atelier,(récit)

Mon grand-père racontait, pendant qu'il m'apprenait à attacher les hameçons, qu'avant l'invention du nylon, il montait ses lignes pour la pêche, ( les "boulintins"), en nouant bout à bout des crins de cheval; et je crois me souvenir qu'il disait utiliser parfois de longs cheveux de femme tressés. Depuis que je travaillais avec des cheveux l'idée me trottait. J'ai eu envie de voir ce que pouvait donner une ligne construite avec des cheveux. Par analogie, la courbe de la mèche sur le front semblable au hameçon, j'ai retourné l'image et nommé ces travaux (petites manipulations artisanales archaïques) des "*accroche-cœur*" (L'Académie admettrait *accroche-cœurs*). Appellation cruelle. Ce sont des hameçons trop petits pour prendre un vieux cœur endurci, mais ... petits hameçons, petites cicatrices tout de même.

Août 1997

**Marcel Alocco**

## **A vos fantasmes!**

Extraits d'un cahier d'atelier (Fiction)

La donatrice est une personne identifiée: très proche ou distante, avec pour chacune l'histoire d'une rencontre différente qui fait des cheveux l'objet transitionnel d'un souvenir amical, d'une émotion, et pourquoi pas, d'une tendresse; et quelques rares fois, la trace d'une rencontre un peu banale, un peu inconsistante. La technique d'exposition, égale pour toutes les chevelures, masque cet aspect. Vous n'en saurez rien. Regardeurs, à **vos** fantasmes !

Là où un désordre originel (ils s'emmêlent, ils vaguent, serpentent, coulent, cachent ou livrent la tête porteuse, sont le lieu d'un pouvoir mystérieux... supports de mythes, légendes, superstitions...) les cheveux deviendraient le média d'un dialogue organisé qui se voudrait sans ombres. "Les tissages" ( qui reconstitue le mouvement boustrophédon du labour, et **de l'écriture**) les "résilles" (contenir les cheveux, maintenir le digne chignon) structurent la matière. Ces travaux sont l'apparence du conscient sur l'ébullition de l'inconscient, la mise en exposition d'une prise en charge méthodique de tout l'informe dans un propos organisé, un passage de l'instinct à la culture, du sauvage au socialisé: un acte de civilité qui donne une apparence sagement technique à une folle machine à rêve. Car, je l'ai écrits plusieurs fois déjà, l'œuvre plastique n'existe que "pour faire parler les curieux"; et vous, regardeurs, êtes fort heureusement libres de projeter tous vos fantasmes (à condition qu'ils restent **vos** fantasmes, et ne me soient pas imposés! — soyez rassurés, les miens me suffisent...)

Ce que porte de culture, de symbole, de dialogue, de sens en général cette œuvre, "Fragments" de la "Peinture en Patchwork" dépend de tout le travail antérieur et n'est maîtrisé que comme itinéraire d'un artiste; mais dépend aussi du contexte, et par là m'échappe comme le chignon défait garde racine mais fuit les mains en mèches éparses.

On cache les cheveux coupés dans les trous de mur, dans une colonne en construction, aux creux des murs, ou les enterre, ou les brûle. On évite par tous moyens de les laisser aux mains étrangères: s'il rapte, acquiert ou trouve, l'étranger aura un pouvoir (d'enlever la force, de contraindre, de se faire aimer... ou de s'en faire une perruque!). Dans mon travail, à l'opposé, tout est dans le tissage, pour la matière comme pour le sens. Le don est public, l'utilisation connue: le cheveux mis en évidence pour ce qu'il est, dans sa nudité. Une fibre textile, dans son apparence naturelle, en tissu de couleurs, tendu, ce tissu, sur un châssis, c'est-à-dire, par définition, un tableau. Oui, apparence. Un Etna peint à l'huile. Mais dans les têtes, qui peut empêcher l'éruption?

Nice, 1998

**Marcel Alocco**

## **A vos fantasmes!**

Extraits d'un cahier d'atelier (Fiction)

La donatrice est une personne identifiée: très proche ou distante, avec pour chacune l'histoire d'une rencontre différente qui fait des cheveux l'objet transitionnel d'un souvenir amical, d'une émotion, et pourquoi pas, d'une tendresse; et quelques rares fois, la trace d'une rencontre un peu banale, un peu inconsistante. La technique d'exposition, égale pour toutes les chevelures, masque cet aspect. Vous n'en saurez rien. Regardeurs, à **vos** fantasmes!

Là où un désordre originel (ils s'emmêlent, ils vaguent, serpentent, coulent, cachent ou livrent la tête porteuse, sont le lieu d'un pouvoir mystérieux... supports de mythes, légendes, superstitions...) les cheveux deviendraient le média d'un dialogue organisé qui se voudrait sans ombres. "Les tissages" ( qui reconstitue le mouvement boustrophédon du labour, et **de l'écriture**) les "résilles" (contenir les cheveux, maintenir le digne chignon) structurent la matière. Ces travaux sont l'apparence du conscient sur l'ébullition de l'inconscient, la mise en exposition d'une prise en charge méthodique de tout l'informe dans un propos organisé, un passage de l'instinct à la culture, du sauvage au socialisé: un acte de civilité qui donne une apparence sagement technique à une folle machine à rêve. Car, je l'ai écrit plusieurs fois déjà, l'œuvre plastique n'existe que "pour faire parler les curieux"; et vous, regardeurs, êtes fort heureusement libres de projeter tous vos fantasmes (à condition qu'ils restent **vos** fantasmes, et ne me soient pas imposés! — soyez rassurés, les miens me suffisent...)

Ce que porte de culture, de symbole, de dialogue, de sens en général cette œuvre, "Fragments" de la "Peinture en Patchwork" dépend de tout le travail antérieur et n'est maîtrisé que comme itinéraire d'un artiste; mais dépend aussi du contexte, et par là m'échappe comme le chignon défait garde racine mais fuit les mains en mèches éparses.

On cache les cheveux coupés dans les trous de mur, dans une colonne en construction, aux creux des murs, ou les enterre, ou les brûle. On évite par tous moyens de les laisser aux mains étrangères: s'il rapte, acquiert ou trouve, l'étranger aura un pouvoir (d'enlever la force, de contraindre, de se faire aimer... ou de s'en faire une perruque!). Dans mon travail, à l'opposé, tout est dans le tissage, pour la matière comme pour le sens. Le don est public, l'utilisation connue: le cheveux mis en évidence pour ce qu'il est, dans sa nudité. Une fibre textile, dans son apparence naturelle, en tissu de couleurs, tendu, ce tissu, sur un châssis, c'est-à-dire, par définition, un tableau. Oui, apparence. Un Etna peint à l'huile. Mais dans les têtes, qui peut empêcher l'éruption?

Nice, 1998

## Entretien **Marcel Alocco - Raphaël Monticelli** **Imparfait dans le texte**

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

**Marcel Alocco:** *Identités* est d'abord une revue littéraire. Elle va suivre mes préoccupations, s'ouvrir aux mouvements que je rencontre: Fluxus, Poésie sonore et 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 14 numéros d'*Identités* par les Editions de l'Ormaie, en 1998. Je donne pour début de l'oeuvre 1964, arbitrairement, pour des questions de visibilité. Sauf quelques productions littéraires, ce que j'ai produit avant n'avait pas d'autre intérêt que de formation. Avant j'étais partagé entre Aix-en-Provence et Nice, puis militaire... Je quittais Nice, en fin de permission, le jour où s'ouvrait, en 1963, la première manifestation officiellement Fluxus à Nice avec Maciunas

**R.M.:** Tu avais fait auparavant des études 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 d'Art Décoratif. Ce qui ne m'intéressait aucunement: je voulais être instituteur, et écrire. Les événements m'ont conduit jusqu'en Fac. La première année était encore pluridisciplinaire et j'ai choisi d'abord histoire et philo. avec l'intention de plutôt continuer en philo. Mais j'étais de formation scientifique, et par manque de bases classiques j'ai opté au plus facile, lettres modernes... J'ai gardé des lectures très diversifiées, et le meilleur de ma formation est peut-être d'avoir ajouté en autodidacte, jusqu'à Bac plus quarante et quelques. La pratique est une bonne formation... si on se pose des questions!

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

**M.A.:** ...Après 18 mois d'Infanterie de Marine, une vraie coupure, même si j'ai plus ou moins continué à diriger ma revue, avec Jean-Pierre Charles, par correspondances. Pour les arts plastiques, comme l'écrivait Arman dans *Identités*, c'était pan-bagnat... Sans Fluxus et les niçois du Nouveau-Réalisme, et les revues de Ben et les miennes nous aurions été dans le pire provincialisme... Le Club des Jeunes, que j'ai connu quand j'étais étudiant et peu fréquenté, n'était déjà plus ce qu'en dit Henri Maccheroni. Il était pour nous tenu par des « vieux »... J'y suis allé à l'occasion d'interventions exceptionnelles, celles de Ben, de Marc Agi qui avait aidé à sortir ma première revue,

*Caprice*, et y avait collaboré, d'Arman... J'ai souvenir d'un certain Moricette, un américain qui parlait de son doctorat en Sorbonne sur le Nouveau-Roman, le théorique, plus Robbe-Grillet que Butor ou Simon. Les rencontres et les débats se faisaient surtout autour des groupes de théâtre, avec André Riquier, Guillaume Morana, Jean-Claude Bussi... Et Ben, Théâtre Total !

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

**M.A.:** Fluxus, je l'ai rencontré sans le savoir, progressivement, par petits morceaux, au fil des rencontres par l'intermédiaire de Ben. Il y avait aussi que j'étais, en études livresques, plongé dans Dada et les suites. Nous n'étions pas trop incultes, donc prêts à recevoir de nouvelles attitudes. Dada refusait plutôt les esthétiques, Fluxus serait pan-esthétique. Faites de la musique avec ce que vous avez dans les poches, dit un jour John Cage à ses étudiants. Si je l'entends symboliquement, je fais avec tout ce que j'ai empoché dans la boîte crânienne. George Brecht ne s'expliquait guère, et encore moins Robert Filliou qui aimait à répondre par paraboles, histoires étranges, voire gags ou plaisanteries à côté de la question... Un peu zen, mais avec l'humour un peu aigre qu'il pratiquait. Je crois, et c'est peut-être ce que tous deux entendaient, qu'il y a *de la* réponse, mais pas *une* bonne réponse. J'ai traduit de l'anglais pour un catalogue, au moment de la revue Open, en 1966/67, une préface de catalogue chez Arturo Schwarz à Milan pour une exposition de George qui s'intitulait Chapitre... 3 ou 5 ?... Je ne sais plus le chiffre. Oeuvres conçues comme pages. Je me suis senti en accord. J'étais dans l'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 à moment où je publiais *In-scription*. Mais dans notre pratique nos regards allaient vers l'abstraction américaine en général, Rothko, Newman, Morris, et parce que nous en voyions plus facilement les toiles, Sam Francis. Le travail exemplaire était surtout celui d'Hantaï, les oeuvres des années 60, que nous ne lisions plus dans la perspective surréaliste. Nous 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 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'Idéogramme 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.

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

En écoutant Denys Riout ( qui maraude dans nos eaux depuis l'époque du "30 rue Rambuteau") parler "les 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", page 12, je relève ce propos, un peu ironique aussi: "*Comme la pensée naît dans la bouche, la peinture n'est que dans le pot hors duquel elle est devenue déchet, ou écriture*". En résonance et cohérence avec ce que j'écrivais (P.14) à propos des "Ambichromes": ... "*la couleur importe par son **action de pigmenter** aux dépens de sa qualité d'être tel ou tel pigment précis*".

Paradoxalement, c'est Fluxus qui m'a mis en porte-à-faux, et fait basculer côté peinture. Ben est plus Ben qu'il n'est Fluxus. Une relation amicale s'établit à partir de 1965 avec George Brecht et Robert Filliou, que je publie dans ma revue "*Identités*", et j'ai donc une autre vue de Fluxus. Idée transversale des diverses disciplines, le mot

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

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

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

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

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

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

qu'il y avait du sacré dans le fait de brûler une œuvre « *mais déchirer un tableau, ça fait dingy* » avait-il dit au journaliste du « *Monde* ».

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

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

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

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

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

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

Tu as exploré tout cela et la relation qui s'institue entre le texte du poète et l'œuvre du peintre, pourtant, tu regrettes parfois que ce que tu dénonces comme une confusion des genres; tu n'es pas bien tendre pour les approches poétiques de l'art... Mais dans le domaine de l'art, comme dans quelques autres, le traitement poétique des problèmes n'est-il pas plein d'enseignements ? Les textes de Butor ou ceux de Lascault éclairent ton travail d'une façon particulière. C'est là aussi que l'on mesure la transformation des relations entre écriture et peinture, dans ce rôle nouveau que tient la poésie par rapport à la peinture.

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

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

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

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

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

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

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

Entretien Marcel Alocco - Raphaël Monticelli

publié dans le « Cahier Alocco », Les Cahiers de l'Amourier, Coaraze, 2000.

**Marcel Alocco**

## **Lacérer les voiles !**

IKATS 2003

Ikats ne figure pas sur mon Larousse !

La tension du fil dans le métier joint d'origine le tissu au bois. Le tissu est lié au châssis comme le texte à la page.

Tisser des cheveux, c'est remettre en couleurs une surface tendue sur le cadre de carton qui coince et tend la chaîne.

De même l'ikat en justifiant les surfaces image pour image, l'image trame ajustée à l'image chaîne dans leurs conceptions séparées, fait du support solide la matrice nécessaire à sa naissance.

Lacérer : Dans les lectures de mon enfance, le cri tragique sur le grand voilier pris dans la tempête : « lacérez les voiles ! » Remettre à plat le tissu tendu pris dans la violence de l'ouragan en crevant la voile au couteau que la force de poussée va continuer à déchirer en longs lacets.

Je lacère les surfaces en cordons de un centimètre, en déchirant, lacets qui s'effilochent sur les deux bords. Principe de l'ikat, colorer les composantes séparément. Déchirage de deux images plates pour entrer dans le jeu de la matière colorée qui donne relief et consistance. Confrontation de tons, prises de lumière et d'ombres. Evidence de la texture, présence des fils. Déplacement et ajustement des couleurs. Passage par la perturbation, le désordre pour aller vers un ordre autre, plus souple et plus médité, transport d'un sens à un autre nouveau et plus « écrit ». Déchire le tissu pour le rendre présent, déchirer dans la couleur pour la mettre en relief dans un rapport « déplacé » trame/chaîne. Couleurs/images détruites, déplacées, remises en évidence du rapport orthogonal des fils constitutifs de l'image première : Pénétration originaire, un pris un jeté, la duite traverse la foule. Ajout, deux pour un, deux semblables mais autres pour un. Une image autre, addition malmenée, synthèse sélective, unique dans sa différence. Pertes inexorables d'effilochages – rajout aux débords toujours augmentés. Le tissu en ses fils aussi déborde. La peinture déborde de son cadre, déborde de la surface tendue, d'un mou illisible des franges, lisières incontrôlées d'un territoire en construction.

Technique de l'ikat : doubler la couleur, la couleur et son double qui nuance. Le dé-tissage des années quatre-vingt coupait une couleur en deux. L'ikat fond en une image deux plages de couleurs, unité disparate. Une moitié cachée, mais agissante. Les dessous de la couleur, comme les dessous qui soulignent et modèlent le corps plus précis sous le vague du vêtement. Censure signifiante. Je parle de ce que je cache

Décembre 2002/ Janvier 2003.

(Publication ????)

**Marcel Alocco**

**« Mes enfances »**

**extrait d'un cahier d'atelier (*Fictions*)**

"... ce trajet court-circuite l'alibi du rapport au réel ;  
je transforme ce qui était déjà peinture en peinture autre,  
de la culture en culture autre. Ici je reprends une tache rouge,  
ici tel tracé noir, là un bleu, sans référence directe à un  
réel qui ne soit d'abord de la couleur de peinture. "

Marcel Alocco, *Fragment de Patchwork*,

Revue *Toponymies* n°2/3 été 1979

A l'occasion du catalogue « Quarante ans de Fluxus à Nice » Annie Vautier se souvient et me rappelle qu'en 1969, dans le cadre d'un Festival Fluxus à Nice, j'exposais mes « dessins d'enfant ». Il s'agissait bien de *mes* dessins, mais *imités* des enfants pour l'occasion les jours précédant l'exposition. Dans un évident esprit de provocation. Le projet est aujourd'hui différent, puisqu'il vise à un apprentissage.

On pourrait dire ridicule le projet d'un sexagénaire d'entrer en apprentissage du dessin. Mais il ne s'agit pas d'apprendre à dessiner, ce que j'ai continué de faire année après année avec plus ou moins de constance depuis l'école. Car on ne *sait* jamais dessiner : chaque dessin est un défi de la fiction au réel. L'enjeu est dans le rapport du réel à l'inscription. Apprendre le dessin, c'est tenter de saisir comment du réel peut entrer dans le plan, comment se structure et naît une image qui s'oriente et fait sens dans l'abstrait face à l'apparente objectivité du réel. Deux ronds dans une page ne sont que deux ronds. Mis dans un ovoïde plus grand, ils deviennent deux yeux. Qu'un trait sinueux partage le blanc du papier en secteurs, et du sens peut surgir.

Le principe du travail « Mes enfances » est simple. Reprendre au pinceau avec de la gouache, sur un format habituel (65x50 cm), un dessin d'enfant exécuté aux feutres ou aux crayons de couleurs sur un banal A4. Pour comprendre (s'approprier) comment fonctionne le dessin. Un peu, comme le prétend l'art naïf, montrer le vrai visage des choses en n'en gardant que l'essence... volatile.

La vision plastique ne prend des dimensions à peu près arrêtées qu'avec le corps adulte. Enfant, adolescent, nous devons constamment nous adapter au changement d'échelle de la réalité. L'échelle de l'appartement dans lequel vit un enfant de trois à quatre ans sera à peu près divisé par deux quand il arrive à sa taille d'adulte ! Le corps adulte n'aura pas les mêmes rapports au monde que le corps transitoire de l'enfance. Il faut que l'individu trouve ses formats projectifs. On détermine un format institutionnel du papier dessin de 65x50 cm qui permet de gesticuler du bras, de pivoter au mieux sur les hanches. Il ne s'agit que de limites pratiques, insérables sans problèmes dans un cadre classique.

*[Mais je peux déployer tout le corps, passer d'un cercle de 20 cm de diamètre tracé avec la seule mobilité du poignet, à un arc de cercle de 1m40 avec le bras, et tracer beaucoup plus grand si je déplace le corps : je peux peindre aussi avec les pieds comme Pollock (en marchant), ou Shiraya Kasuo, (du groupe Gutai, qui suspendu à une corde peignait avec les pieds) qui projetaient le corps dans l'espace de l'atelier. La réflexion engagée avec la pièce 340 de la peinture en Patchwork, (chaise, chevalet, échelle, châssis...) entre aussi dans cette problématique du rapport du corps à l'espace.]*

J'ai choisi pour « Mes enfances » le format 65x50 parce qu'il est, à partir du modèle en A4 et dans les papiers usuels, le plus proche du rapport d'échelle entre le corps d'un enfant et celui d'un adulte. Les formats utilisés ne sont jamais innocents : ainsi j'ai jadis travaillé sur des draps de lit parce qu'il me situait dans le rapport d'une pratique "historique" au corps humain. Pour l'enfant, l'abstraction du réel dans un dessin fait normalement problème dans le choix des traits significatifs, mais aussi dans la dimension et la mise en page de ce qui est

mis en image. Dans les premiers temps, il n'utilise qu'une partie, ou bien au contraire il déborde. Aurait-il l'habileté de reproduire qu'il serait contraint, par le format et par l'effort de réduction d'échelle, à une autre transposition que celle du décalque simplifié des structures de la réalité.

Choisir de travailler sur le modèle du dessin d'enfance en passant du A4 au 65x50 c'est encore changer l'échelle et changer le rapport aux zones blanches de la surface. Changer l'échelle du dessin, c'est aussi transformer le trait du crayon ou du feutre en une trace plus longue et plus large. Le choix du tracé à la gouache contribue à la mutation de l'image. L'une des remarques étonnantes faites sur le résultat est dans le constat d'uniformisation des dessins obtenus. La diversité des modèles et des tracés persiste, mais il se dégage une unité de facture qui doit au format choisi et aux matières utilisées : texture du papier dessin, consistance de la gouache... Il se peut que dans les « modèles » sélectionnés, parmi la multitude des possibles, la recherche de variété soit inconsciemment accompagnée d'une recherche de constantes. Ou, plus simplement, que les minuscules déviations et accommodements dans le transfert aillent tous dans le même sens.

Bien que le modèle ne soit pas toujours visible à l'œil nu, toute peinture dépend d'un modèle : car je construis mon modèle. Je donne à une réalité quelconque le statut de modèle, j'en suis l'inventeur. Je modèle le réel. J'ai ainsi modélisé l'invention du tissage à partir des cheveux de femmes. Le premier travail est donc de façonner le modèle en outil. Dans l'éventail infini des possibles, je choisis de prendre appui, de faire signe à partir de, et peu importe quel est le modèle réel : un objet, un geste, un espace, une idée, un rapport d'abstraction... Le choix que je fais du modèle est déjà un élément de la stratégie, mais c'est le rapport que j'établis avec ce pré-texte qui est déterminant. Le rapport par le regard à ses contours, à ses surfaces, à ses structures, ou le rapport du modèle au support comme outil médium de la couleur ou des lumières, transforme pour le même objet « transitionnel » les signes obtenus. On a dit que prendre pour modèle l'enseigne d'une boutique dans la rue ne fait pas du peintre *un peintre en lettres* : il se peut que l'enseigne devienne illisible au sens scolaire, ce qui la rendra peut-être, autrement, plus significative. Le modèle peut devenir comportement dans le geste, outil dans l'empreinte, toujours dans le rapport de la fraction : réel / abstrait = concept

Lorsque Cézanne peint des dizaines de toiles représentant la Sainte-Victoire, aucune n'est identique à une autre. Mon modèle est un dessin d'enfant auquel je suis aussi fidèle que Cézanne « copiant » la Sainte-Victoire. L'artiste s'enseigne plus qu'il ne se renseigne à son modèle. Il ne copie jamais la réalité, il l'utilise comme l'écrivain qui décrit un paysage : les mots sont plus importants que le paysage origine. Parce que peintre, le peintre Cézanne est par définition truqueur puisque son objet pèse des tonnes de rocs ou des kilos de chair, qu'il est du poids des choses, et se traduit dans l'œuvre par la légèreté du trait, de la couleur, de la trace qui est comme le fantôme du sujet désigné. Le magicien fait apparaître, mais il y a toujours un truc. L'œuvre est une illusion, elle écrit ou décrit, et dans le tableau il n'y a de réalité matérielle que la poussière de couleurs, un peu de colle liant l'ensemble à un support. Le corps et la montagne

présentés sont aussi absents que le chanteur dans le disque qui, lorsqu'on l'écoute, occupe tout l'espace de la pièce.

J'écrivais il y a quelques années : « j'ai inventé les cheveux ». J'invente dans « **Mes enfances** » le dessin d'enfant en tirant du fond de l'obscur, parmi des milliers de cailloux, les quelques cailloux bruts qui vont briller. Rien de plus banal qu'un caillou de diamant avant la taille.

Ce qui caractérise les dessins d'un enfant, surtout dans la période (trois à cinq ans) choisie, durant laquelle le trait sort des gribouillis, ce sont les sauts d'un jour à l'autre, d'un moment à l'autre, une instabilité de la forme dans la recherche de la figure. Successions d'essais. Plus qu'à tenter de figurer, ce dessin désigne. Ce tâtonnement vers l'écriture ordonnée d'un chaos construit un autre espace que celui de la page. Ce n'est pas le dessin que construisent les enfants, mais eux-mêmes dans leur rapport de nomination aux choses. Parler du génie des enfants, c'est joli, et très sot. Car ils ne créent rien dans les arts plastiques. Toujours en transit, ils traversent les représentations successives non pour construire une vision transmissible globalement, mais pour marquer un passage vers autre chose. Ils ne construisent pas une œuvre plastique, ils **se** construisent : travail assez prenant et suffisant pour qu'on n'en attende pas davantage. C'est pourquoi d'un dessin au suivant les codes changent et tendent normalement vers une vision convenue : Etablir la norme qui fera possible la lecture par l'autre et de l'autre. L'objectif est de prendre possession du réel, comme avec chaque mot l'homme s'approprie les objets et les êtres. Avant de dire sa propre vision, il faut voir. Le plus beau des dessins d'école, aussi habile soit-il et de façon d'autant plus évidente qu'il est plus habile, n'est qu'un dessin qui obéit aux codes convenus, (en quoi il est parfaitement **lisible** : c'est dit-on justement un dessin **académique**). Ce que disent les dessins de l'humain « inachevé », c'est comment ça se construit vers un inachevé plus achevé, l'espace, la différence, les couleurs impertinentes, les proportions, la ressemblance, la perception abstraite des objets, comment ce qui peut être dit l'est.

Ce que je cherche dans ce cheminement de « **Mes enfances** », c'est le geste fondateur du sens et, au bout, de la lettre. Naissance ou renaissance. Toujours retrouver la frontière mouvante et brumeuse qui sépare l'image de l'écriture, là où passe la frontière entre la ressemblance et la pure diction abstraite, par l'homme, de ce qui est.

Marcel Alocco  
Nice, septembre 2003

#### **Post-Scriptum 2006 :**

Henri Matisse disait que le peintre est inventeur de signes. J'entends inventer dans tous ses sens : créer, enfanter, et jusqu'à faire l'inventaire. Il me plaît de penser que des signes

surgissent de toutes projections inscrites sur un plan, et que le vrai travail de l'artiste est de percevoir ceux qu'il se doit de mettre au jour, comme l'inventeur

d'un trésor. Ils étaient là depuis longtemps peut-être, mais couverts. A la lettre, l'artiste découvre et montre. Les signes entrent alors dans son inventaire, ils deviennent ainsi, dans l'emploi répétitif du langage et ses variations, significatifs pour les voyants. L'artiste fait entrer le signe dans la socialisation, il l'introduit dans ce dictionnaire qu'est l'inventaire mouvant de l'histoire des formes. L'enfant fait des signes qui construisent son geste et son corps, il ne conserve à l'usage répétitif que ceux qui seront déjà reconnus par les autres. Il passe du têtard au bonhomme parce que le bonhomme est reconnu comme tel par les regards adultes. Lorsque qu'une enfant de trois ans représente son petit frère à naître après avoir vu l'échographie qui l'annonce, (Mes enfances, n° G 22 ou n° 124) elle est, puisque sans exemple, contrainte d'inventer sa représentation en traits et couleurs des masses en noir, et divers gris et blancs cassés. Elle crée un modèle de lignes en rouge, marron et vert, mais il sera demain oublié, recouvert, quoique peut-être persistant dans les brumes de l'inconscient. L'artiste transforme mais, conscient de ses signes, en fait son écriture, demain peut-être l'écriture.

**Raphaël Monticelli**

## **Petits dialogues primesautiers**

Et alors ? Avant le tableau, vous dites qu'il y a ?

Le peintre, le peintre, naturellement... Sinon quoi ?

Rien avant le peintre, alors ?

La peinture, bien sûr... Avant le peintre, il y a la peinture...

La peinture dites-vous... Et qu'entendez-vous par là ?

...

Vous voulez dire le domaine de la peinture ?

...

L'ensemble de toutes les œuvres qui ont été peintes ? C'est ça que vous entendez ?

...

Ou bien les techniques, les outils, tout le savoir faire du peintre...

...

Vous êtes bien muet, dites-moi...

...

Vous êtes bien muet...

Mais vous dites tout ça très bien vous-même... Pour qu'il y ait des peintres, il faut qu'il y ait de la peinture : savoir et savoir-faire, images et techniques, histoire de l'art et chimie des colorants, travail des tisserands et travail des menuisiers...

Vous voilà bien bavard, soudain... Ce sont ces œuvres d'Alocco qui vous inspirent ?

...

Il est vrai qu'en deux tableaux, tout est dit : cette œuvre, Alocco n'aurait pu la réaliser sans le recours à Cranach

Et cette œuvre-ci de Lucas Cranach, elle en appelle à la Bible...

Cette œuvre, Cranach n'aurait pu la réaliser sans le recours à la Bible... Et il s'agit d'un épisode particulier de la Bible...

Je le vois bien, tout le monde le reconnaît...

Et savez-vous qu'on trouve cette référence à ce même épisode sous deux dénominations ?

??

On dit « Adam et Eve », naturellement, mais on trouve aussi « la Chute »... Marcel Alocco, lui, a choisi « Adam et Eve »...

Choisir « Adam et Eve » plutôt que « la Chute » pour dire ce qu'il y a avant sa peinture...

Ou avant la peinture

Du reste, le même personnage féminin se trouve dans tous les tableaux de Cranach intitulés « Vénus »...

Cherchez la femme ! C'est à croire qu'avant la peinture, il n'y a pas seulement des images... Il y a des femmes...

Des images des corps de femmes, en tout cas... Et que ce soit Eve ou Vénus, il s'agit bien de femmes originelles...

## Dialogue 2

Il est vrai qu'en deux tableaux tout est dit : ces œuvres, Marcel Alocco dit bien qu'il n'aurait pu les faire sans tissu...

Mais que me dites-vous là ? Vous enfoncez des portes ouvertes, mon cher La Palisse...

...

vous pouvez vous taire, je connais votre tactique désormais

...

...

...

Il est vrai qu'on voit le tissu...

...

Je veux dire : il est vrai que ça se voit que c'est fait sur une toile...

....

Que la toile est visible...

...

Eh bien, voyez-vous, la plupart du temps, quand on peint, on cherche plutôt à masquer le support sur lequel on peint...

La peinture –la couleur- couvre et cache, c'est vrai.

Et ce travail sur la toile... C'est fou, de détisser ainsi.

...

Ça efface l'image... Enfin... Ça la rend... diaphane. Ça la fragilise d'une certaine façon.

Ça fragilise le tissu aussi de le détisser, de le détramer ou de le déchaîner. En même temps, si le tissu apparaît autant, c'est justement parce que l'artiste a travaillé sur sa constitution même. Avez-vous remarqué qu'en somme, on ne voit plus que la moitié de la toile, comme on ne voit plus que la moitié de l'image.

...

Et, paradoxalement, c'est parce qu'on ne voit plus que la moitié de l'image et de la

toile, qu'on y prête autant attention : comme à quelque chose dont on se dit que c'est en cours de disparition.

...

Ou, au contraire, d'apparition...

Ne perdez pas le fil ! C'est à croire qu'avant la peinture, il n'y a pas seulement des matériaux et des supports... Il y a des fils en un certain sens ordonné...

Le beau et millénaire travail du tissage... Dont Alocco, à la suite de Freud, prétend que ce sont les femmes qui lui ont donné origine.

### **Dialogue 3**

Image et toile : oui, vous avez raison : Alocco a bien travaillé sur ce qui constitue le tableau. Non, ne vous taisez pas, laissez-moi dire : voilà un peintre qui fait de la peinture pour rendre sensible ce qui fait la peinture, ce qui la motive et lui donne origine...

Eh bien... Ça vient...

Et en deux tableaux tout est dit : le devant de la toile, et l'image prise dans les fils. L'épaisseur de la toile, et la façon dont toute couleur fait image, avant toute image, et malgré elles parfois. L'envers de la toile, et ce sur quoi la toile est tendue : le mur, ce châssis d'origine ; le châssis, ce mur d'artifice, et ce souvenir du bois primitif des peintres...

Et ça vous plaît, à vous, ça...

En tout cas, il n'est pas très fréquent qu'un peintre me donne à regarder le châssis sur lequel une toile est tendue.

Tendue...

Oui, vous avez raison, : « tendue » n'est guère le mot... elle est comme jetée, sorte de drapé indolent ; ou, mieux, épinglée : nous sommes dans le bâti du vêtement.

...

Je disais qu'il n'est pas très fréquent qu'un peintre me donne à regarder le châssis...

On a bien vu ça dans la peinture des années soixante-soixante dix, en France.

Si vous voulez... Mais je ne me trompe pas, n'est-ce pas, si j'ajoute que Velasquez, déjà, avait génialement mis en scène le châssis du tableau...

Après Cranach, voilà Velasquez.

Et que ça a tant fasciné Picasso...

Et allez !

Et que ça a tant fait rêver le grand Michel Foucault... Le châssis, comme la tension des origines.

### **Dialogue 4**

En guise d'épilogue

Et ça vous plaît, à vous, ça ?

Mon ami, si ça ne me plaisait pas, je ne serais pas là, à zyeuter ces dessous de la peinture

Et coquin avec ça

...

Disons que ça vous plaît... Mais... Vous aimez ?

?

Disons-le autrement : vous trouvez ça beau, vous ?

Oui.

Et ?

Voilà : quand je n'ai pas ces œuvres d'Alocco sous les yeux, je les imagine. Quand je les regarde, littéralement, j'y plonge. Elles me permettent comme peu d'autres, des regards pénétrants, des regards traversants. Elles me conduisent, entre leurres, images et vérités, dans le tourbillon des pertes, dans les mondes tremblants/troublants des dévoilements...

Vous voulez dire qu'avant le tableau il y a ...

Tout l'amour du monde.

Texte de 2010 inédit

**Martine Monacelli**

## **Ode au féminin : le cheveu sur la toile**

Nos cheveux ont de « l'esprit » et ils l'affichent<sup>4</sup>. Depuis la nuit des temps ils sont au centre du cérémonial de la vie des hommes, au moins, en tout cas, depuis le geste d'Isis qui, à la mort de son mari Osiris, lui sacrifia l'une de ses magnifiques tresses... Rasage du crâne en signe d'expiation, de renonciation religieuse, scalpatation par désir d'anéantir l'adversaire (chez les Apaches), fétichisme et magie noire, marque de classe au Moyen Age (la longueur de coupe renseigne sur le rang de noblesse ; les serfs les portent courts) ou marque ethnique (chez les femmes Yao en Chine la chevelure peut atteindre plus de deux mètres), dans toutes les civilisations les cheveux sont associés au rituel, du plus banal au plus codé, que ce soit un rite de passage ou la préparation de notre coiffure journalière (soumise elle aussi, qu'on le veuille ou non, à des diktats). Vénérés comme reliques des saints, symboles de la force surnaturelle de Samson, ou de sensualité débridée lorsque la chevelure déployée est offerte au regard (la pécheresse Marie Madeleine s'en sert significativement pour essuyer les pieds de Jésus d'une caresse), mémoire infallible des substances ingérées par le corps et reflet de sa santé comme de ses maladies, les cheveux sont donc une composante signifiante du corps et participent de l'essence de l'être.

Aussi, lorsque l'on voit se glisser dans l'œuvre artistique ce matériau naturel intimement associé à l'individu qui l'a soit « donné » ou à qui on l'a « volé », peut-on légitimement s'interroger sur sa présence. Oser toucher à la personne par cet intermédiaire (impliquant notamment la coupe du cheveu et son maniement par les doigts qui s'imprègnent de son odeur animale) provoque chez d'aucuns un malaise face à ce qu'ils jugent être la métaphore d'une concupiscence perverse, de voyeurisme, voire d'un viol, et chez d'autres un sentiment d'horreur, semblable à celui qui envahit les libérateurs des camps à la vue des sept tonnes de cheveux retrouvés à Auschwitz. Chercher un mobile moins offensant entraîne sur la piste de l'art africain dont les œuvres contemporaines ont amplement pillé les formes : serait-ce un emprunt au signifiant fascinant des masques ? Mais ceux-ci utilisent plutôt des

matières végétales comme le chanvre pour simuler la chevelure. Pour comprendre la présence de cet élément pileux sur la toile (y compris pubien comme chez le peintre catalan Antoni Tapiès), il n'est pas inutile alors de se pencher sur un art oublié très accompli, prisé par l'aristocratie. Au XVIIIe siècle les « ouvrages en cheveux » sont une véritable industrie qui siège au Palais Royal ; la demande est forte et peu de mèches échappent aux ciseaux des barbiers-perruquiers. Au XIXe siècle il devient très en vogue, notamment chez les jeunes filles romantiques qui tressent ce matériau impérissable, coupé à l'occasion d'une naissance, en gage d'amour ou en souvenir du disparu : l'on prélève des mèches de cheveux sur les êtres aimés pour les tisser en médaillons, bagues, boucles d'oreilles et bracelets, le plus souvent sertis de métal précieux. Pour ce faire l'on s'inspire de quantité de modèles que l'on trouve dans d'épais catalogues. Citons l'extraordinaire *Album illustré de dessins en cheveux* par J. Marcellin (1888), ou le magnifique *Album de Dessins en Cheveux* de P. Florentin (Paris, c.1870) dont les bijoux de deuil dessinés par Jean- Pierre Thénot se déclinent en des centaines de modèles disponibles sur commande. Les motifs de tissage rivalisent de sophistication, à la mesure des sentiments passionnés souvent extrêmes qui animent les intéressés. Ainsi découvre t-on aujourd'hui, parmi les legs du musée de la Vie romantique ou du musée Carnavalet, les testaments pileux de Charlotte Robespierre ou Maurice Sand. En Angleterre c'est un art national, comme en témoignent les très beaux spécimens qui ornent les collections du Victoria and Albert Museum à Londres. Antoni Forrer est l'orfèvre en titre des bijoux de cheveux de sa Majesté. L'encyclopédique *Self-Instructor in the Art of Hairwork* de Mark Campbell (New York, 1847), traduit en plusieurs langues, compte plus d'une centaine de patrons de tressage dont la technicité ne cesse de surprendre le lecteur.<sup>5</sup>

L'art du cheveu connaît de nos jours une recrudescence d'intérêt chez les collectionneurs comme les artistes : l'engouement a ressurgi en 2011 lorsque la bague en or décorée des cheveux tressés de Marie-Antoinette s'est vendue en grande pompe à l'Orangerie du Château de Cheverny. **Une mèche de cheveux de Napoléon 1er a atteint le prix de 18 000 euros en 2019 à Fontainebleau.** Le musée du quai Branly s'est emparé du sujet avec l'exposition «Cheveux chéris : frivolités et trophées» (2013). Nettie Wakefield, par exemple, jeune dessinatrice britannique, munie de ses crayons Faber-Castell chéris, a fait de la coiffure un élément central de définition de ses sujets. Florence Guillemot Vilain propose des constructions en papier fragiles et délicates. Une coiffeuse macédonienne, Svetlana Grozdanovska, en fait de portraits de stars sur Instagram, la nantaise Marie Drouet en fait des paysages. Il est un artiste français de grand renom qui a tout particulièrement contribué à l'épanouissement de cette technique. Ses travaux en la matière sont significatifs, environ 40 tissages (dont un acquis par le Mamac de Nice), et 24 résilles, y compris de petits nouages ou collages sur des bostons format carte-visite, souvent cadeaux aux donatrices, ou dans livres

---

<sup>5</sup> Sur l'étendue de cet art voir aussi Andrée Chanlot, *Les ouvrages en cheveux : leurs secrets* (L'Amateur, 1986)

tirages d'art).<sup>6</sup> Marcel Alocco, plus connu pour ses *Patchworks* et ses dé-tissages, s'est livré à cet exercice inverse parce que: « *quitter les lins de la toile, les cotons du Patchwork, quitter les tissus industriels pour le tissé des cheveux, c'est retourner au rapport premier de l'homme à la nature, à son vêtement, à sa parure. Se pencher sur un textile humanisé, plus proche du texte que de la structure, de la culture que de la nature. La zone ambiguë où se fait le passage. Je suis toujours du parti d'Homère.* » Il est donc bien placé pour nous aider à décoder le procédé et comprendre son sens.<sup>7</sup>

Un jour, en 1994 où il intervenait auprès de collégiens, il souhaite montrer « *qu'en inventant le tissage l'humain avait inventé le tableau : châssis, tissu, couleurs etc.* » Il a alors l'idée, insufflée par l'hypothèse de Freud que les femmes ont inventé le tressage et le tissage (selon ce dernier en observant la pousse de la toison pubienne à la puberté), de « re-inventer » le tissage sur un châssis découpé dans du carton : « *je demandais alors quelques longs cheveux aux filles. 20 cheveux, pour 10 en chaîne et 10 en trame* ». La démonstration que « *toute peinture fait image* » fonctionne immédiatement: « *on démarre sur le tissage originel des cheveux et tous les constituants élémentaires de la Peinture apparaissent: le châssis du métier à tisser, le tissu à tendre, subjectile sur ce même châssis ou un autre, la combinaison des couleurs dès la constitution du support textile, avec les trois primaires "biologiques" blond, brun, roux, le tout donnant en fin de compte --en fin du temps-- ... du blanc. Le cadre, pour fixer le tout en l'état. Et l'image est déjà là avec la forme du coupon, le rapport des nuances toujours présentes dans une chevelure, les couleurs avec les juxtapositions de cheveux d'origines diverses.* Un point de départ en apparence donc strictement pédagogique...

Si cette période chez l'artiste a séduit très peu d'acheteurs, elle a déclenché une belle polémique. Car travailler à partir de cheveux n'est pas dépourvu de difficultés. Difficulté d'approvisionnement d'abord, avoue Marcel Alocco : « *il y a dans le cheveu de l'intimité, de l'affectivité, et de l'Histoire. J'ai négocié, convaincu au processus d'échange, don et contre-don, chaque donatrice recevant un petit travail... Et sur l'œuvre j'indiquais le nom des donatrices, d'abord ma fille, ma nièce etc.* » Sans compter les risques de méprise: « *on me parlait bien sûr d'Auschwitz, où le pillage entasse la matière industrielle des cheveux rendus anonymes par le mélange et l'accumulation, masse des cheveux d'une foule, masse de cheveux née de la haine. J'ai hésité à m'engager dans ce travail tant que n'a pas été résolu le problème de l'origine des cheveux mis en œuvres: ce ne pouvait pas être une matière récupérée dans mon salon de coiffure habituel, par exemple, c'est-à-dire des cheveux comme matériau brut à traiter de façon mécanique* ». Mais après tout Alocco ne fait que renouer avec un art passé sans même en renier la nature sentimentale : « *dans la tradition, on garde la mèche d'un enfant, on donne une mèche à son fiancé, on conserve la mèche dans un*

---

<sup>6</sup> Ils ont fait l'objet d'un article de l'artiste dans la revue *Energia, Recherches doctorales*, n° 3 (Première exposition : « Fragments, avec cheveux », Galerie Alain Oudin Paris, avril 1997) et en 2004 d'une exposition personnelle « Y'a un cheveu » au Musée de Villeneuve-Loubet.

<sup>7</sup> Dans « *Dons et textures pour Marcel Alocco, logique et mythologie du cheveu* », Gilbert Lascault relie les structures énigmatiques de l'artiste à la place de la chevelure dans diverses cultures. (Voix Editions / Richard Meier, 1999)

médaille avec une chaîne autour du cou. L'offre d'une mèche de cheveux conserve le sens symbolique d'un lien. Il concrétise une relation amoureuse ou magique. Je pense à 'formule magique' car dès qu'on entre dans les mots, on ouvre au texte, on tisse. Il fallait une relation personnelle à une personne déterminée, féminine, en un geste assumé: la mèche donnée l'est de personne à personne, dans une relation affective qui dit, sinon l'amour, du moins l'estime et la reconnaissance de l'artiste aux yeux de la donatrice » Et dans ce dernier point résiderait toute la différence. Comme tout créateur il veut apporter une signification toute personnelle à sa démarche, non sans une pointe d'humour -- faire entrer les femmes trop souvent oubliées de l'Histoire « dans le dialogue créateur du plasticien, dialogue dans lequel la donatrice est aussi par fondation l'inspiratrice. Et c'est bien grâce à ce rapport que ce travail avec des cheveux a été, pour moi, initié. Je dirais donc dans un rapport d'amour. Mais aimer n'est pas être amoureux, même s'il s'agit d'une relation à fleur d'épiderme, intense ou ... tirée par les cheveux. » Et cela marche ! Après avoir vu les premiers travaux, des collégiennes viennent lui proposer une mèche de leur chevelure : « elles me disaient 'Je veux être dans l'œuvre'. Le Larousse dit que les donateurs sont souvent représentés dans les œuvres d'art. Donatrices, elles seront présentes dans l'œuvre, 'sans figure', simplement par l'écriture du prénom et d'une initiale, à demi anonymes puisque reconnues seulement d'elles-mêmes et des entourages, mais individualisées et présentes avec la même intensité que les commanditaires des œuvres religieuses de jadis. Ici encore, elles sont (on est) dans le texte. » Le vœu est pieu. Alocco a beau vouloir éviter le « magique » attaché à l'usage du cheveu dans l'art ou l'artisanat <sup>8</sup>, et tenter de se dégager du côté affectif, dès que l'on observe attentivement l'œuvre, le contraire saute aux yeux, même si l'artiste s'en défend : « il s'agit toujours dans mes tissages de propositions abstraites, les cheveux étant l'élémentaire 'matériau' de la constitution du tissu, formes simples avec jeux des couleurs naturelles, jamais de cheveux teints. Au plus complexe, reprise du système du Patchwork par coutures de fragments, ou reconstitutions de procédés 'historiques' comme l'écossois ou, en dernière étape, reprise des 'Résilles'. Dans mes propositions le corps est absent, aucune forme pour le suggérer.»

Paradigme impossible à tenir : la dimension amoureuse, jouissive et érotique affleure dans toutes ses tapisseries, dans un corps à corps mi-conscient. Alocco, qui décrit son travail, érotise le geste : « le peintre, le laboureur, l'écrivain et le tisserand sont unis dans un geste d'aller-retour: ils "font la navette"; ils sont latéralisés. Ils vont de l'archaïque au présent. Moi je suis droitier, et cependant l'aiguille-navette va de gauche à droite tenue par la main gauche, et de droite à gauche le rang suivant, tenue par la main droite. C'est de la peinture ambidextre. Alors que le pinceau, ou l'instrument qui d'une façon générale dépose la couleur est tenu par la main directrice. A remarquer que dans la couture aussi les deux mains sont employées. L'une soude les bords, maintient la tension, manipule le tissu, l'autre manœuvre l'aiguille. On écrit que c'est du cousu-main. J'écrirais volontiers 'Cousu-mains' ». Le résultat demeure invariablement suggestif du corps féminin. Dans le tissage n° 27 (1995), dont nous montrons un exemplaire en ligne, synthèse de blonds, bruns, roux, la trame,

---

<sup>8</sup> La Galerie Alain Oudin avait de sa propre initiative prêté en 1999 un *Tissage de cheveux* par Alocco pour une exposition *Fétiches & Fétichismes* présentée par le psychanalyste et critique d'art Jean-Michel Ribettes, à Paris, Passage de Retz, avec 214 artistes au catalogue (Editions blanche 1999).

magnifiquement serrée par un va-et-vient d'aiguille appliqué et patient, forme des rectangles qui peinent à masquer la géométrie pubienne sous-jacente que souligne encore davantage l'ébouriffement des cheveux qui s'échappent du cadre. Une chaîne délicate, semblable aux cordes d'une lyre, simule l'innervation que le jeu d'un *virtuoso* fera vibrer de plaisir. Plus frappant que jamais, les points (de suture) rajoutés de sa main plaquent des réminiscences des blessures de la femme, lors de la maternité, l'excision ou de la réparation d'un viol.

Dans ces tapisseries de cheveux, comme dans l'art, le corps de la femme est là, flagrant, omniprésent, redoutable, fatidique. Jules Michelet dans *La soie* n'écrivait-il pas à propos du tissage: « *l' idéal des arts humains dans le filage et le tissage... l'idéal que nous poursuivons c'est un beau cheveu de femme ... [ la chevelure] c'est la fleur de la fleur humaine* ». Irrésistible tentation chez les poètes. Les vers lascifs de Lamartine à propos des long cheveux « *tressés chauds encore en doux tissus soyeux ... [ étendus] en tapis sous les membres des dieux* » (*La chute d'un ange*) n'ont de rivaux que les transports éblouis de Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé ou Guillaume Apollinaire devant la parure féminine. « *Appareil à caresses* » sous la plume d'Aragon, la chevelure, poétique, suave et chaude, inonde de toute sa splendeur la littérature et la peinture.

Martine Monacelli

Publié dans **La Revue Nouvelle** n°1 de 2021 (Bruxelles)

1 Titre de l'ouvrage de Christiane Noireau (*A Part Du Beau*, 2009)

2 Sur l'étendue de cet art voir aussi Andrée Chanlot, *Les ouvrages en cheveux : leurs secrets* (L'Amateur, 1986)

3 Ils ont fait l'objet d'un article de l'artiste dans la revue *Energia, Recherches doctorales*, n° 3 (Première exposition : « Fragments, avec cheveux », Galerie Alain Oudin Paris, avril 1997) et en 2004 d'une exposition personnelle « Y'a un cheveu » au Musée de Villeneuve-Loubet.

4 Dans « *Dons et textures pour Marcel Alocco, logique et mythologie du cheveu* », Gilbert Lascault relie les structures énigmatiques de l'artiste à la place de la chevelure dans diverses cultures. (Voix Editions / Richard Meier, 1999)

5 La Galerie Alain Oudin avait de sa propre initiative prêté en 1999 un *Tissage de cheveux* par Alocco pour une exposition *Fétiches & Fétichismes* présentée par le psychanalyste et critique d'art Jean-Michel Ribettes, à Paris, Passage de Retz, avec 214 artistes au catalogue (Editions blanche 1999).

**Gilbert Lascault**

## **Dons et textures pour Marcel Alocco**

Logique et mythologie du cheveu

### **Structures énigmatiques**

Depuis 1995, Marcel Alocco crée des tapisseries de cheveux, des structures énigmatiques, des agencements discrets, des textures

réservées, des assemblages pudiques. Au grand jour, il expose des textures ténues. nous rêvons face à ses œuvres. Parfois, nous délirons, divaguons. Parfois, nous méditons, raisonnables. Parfois, nous sommes simultanément sensés et insensés. Parfois, la logique perd la boussole. Parfois, la méthode se désoriente joyeusement.

### **Donatrices et don**

A Marcel Alocco, des adolescentes et aussi de jeunes femmes proposent une mèche de leur chevelure. Chacune a son prénom et la couleur "naturelle" de ses cheveux. Cannelle, France, ont des cheveux d'un blond vénitien. Rousses sont Stéphanie, Céline, Rosalie, Chloé. Brunnes Vanessa, Magali, Alexandra, Stéphanie, Aurore, Martine, Marie-Hélène. La chevelure de Julie, de Cindy, de Valérie est blonde. Les cheveux d'Emma, Marine, Lisa, Elsa, Catherine, Béatrice, Virginie sont châtain, clair ou foncé. Marcel Alocco n'a pas connu (hélas, dit-il) d'Eve dans sa palette.

Dans l'œuvre, le prénom et l'initiale du patronyme sont indiqués; Cannelle B., Vanessa V., Cindy A. Il désigne les cheveux tissés des adolescentes. Par exemple, le tissage n°27 précise la chaîne de Béatrice A. (des cheveux châtain foncé) et la trame de plusieurs jeunes filles:

Béatrice A. Cindy A. blondes, Catherine C. châtain clair, Stéphanie C. rousse, France R. d'un blond vénitien, Sarah B. d'un châtain foncé, Alexandra D. brune.

Marcel Alocco considère qu'en majorité des adolescentes sont les donatrices de l'œuvre, ses inspiratrices. Elles avivent, elles suggèrent ; sans le dire, elles enfièvrent l'artiste; elles déterminent son travail; elles le commandent. Le donateur, la donatrice est une personne qui donne à l'église un tableau, un vitrail sur lequel elle se fait le plus souvent représenter à genoux. Ici, pour Marcel Alocco, les donatrices ne sont pas représentées à genoux; mais elles sont nommées par leur prénom et les initiales de leur patronyme. La donatrice est généreuse.

Une donation est un contrat « par lequel "le donateur" (ou le disposant) se dépouille actuellement et irrévocablement de la chose donnée en faveur du donataire qui l'accepte », comme le précise le *Code Civil*. La donatrice se dépouille actuellement, irrévocablement, partiellement de ses cheveux. Et elle participe à l'œuvre en accord avec l'artiste.

En 1923-1924, le sociologue Marcel Mauss publie son *Essai sur le don* (1) Dans l'échange, donner, recevoir, rendre constituent trois obligations. Un échange généralisé s'impose. Tout (nourriture, femmes, enfants, biens, talismans, sol, travail, services, offices sacerdotaux et rangs) est matière à transmission et reddition. Tout va et vient, comme s'il y avait échange constant d'une matière spirituelle comprenant choses et hommes, entre les clans et les individus, répartis entre les rangs, les sexes et les générations. Selon Marcel Mauss, le donateur était supérieur au donataire. Donner, c'était manifester sa supériorité, être plus haut. Accepter, sans rendre ou sans rendre plus, c'était se subordonner, devenir client et serviteur, devenir petit. Mais ce n'est pas le cas pour les travaux de Marcel Alocco, Mais ce n'est pas le cas pour les travaux de Marcel Alocco, sans infériorité, ni supériorité.

Ici, les adolescentes sont des donatrices élevées. Et, par ses œuvres, l'artiste permet de rendre le don ; il n'est pas inférieur. Il est le donataire et transforme les cheveux en une création. Les supériorités, les qualités sont échangées.

Depuis les premiers dons, Marcel Alocco a créé un rituel : des échanges. Systématiquement, il envoie à la donatrice, par la Poste, au moins une carte qui est une œuvre originale et ses remerciements au verso.

Bien sûr, les cheveux sont une matière, la palette, l'ensemble des couleurs. Mais, d'autre part, la donatrice est individualisée. Chaque mèche est liée à l'identité de la donatrice. Marcel Alocco peut rêver à tel prénom. Il peut toucher tels cheveux, les tresser, les caresser, et imaginer telle jeune fille. Les donatrices sont-elles des inspiratrices ? Ce n'est pas sûr.

Ainsi, Marcel Alocco crée, invente, élabore, réalise le don de la chevelure, sa texture, ses signes, ses emblèmes. Il reçoit, donne et rend. Il échange. Par lui, les cheveux circulent, se meuvent, coulent, déambulent, passent. Les cheveux sont de la nature et de la structure, de la texture, quand Marcel Alocco dispose des fils en une chose tissée. Mais Marcel Alocco n'insiste pas sur le talisman ; cela le gênerait. Pour lui, chaque œuvre est essentiellement une construction mobile. Les regardeurs peuvent rêver des cheveux et des prénoms, parfois « fantasmer ». Mais l'adolescente ou la jeune femme est une inconnue, une énigme; et c'est l'œuvre qui est un événement et le surgissement d'une forme. Le travail, à partir du matériau (les cheveux), va au-delà de la personne de chacune. Il y a une objectivité tendre de l'artiste qui s'oppose aux anecdotes

biographiques, qui a une grande pudeur. Marcel Alocco est mesuré, contrôlé.

Moi-même, comme regardeur, comme écrivain, comme rêveur, je fantasme trop, je délire. Mais Marcel Alocco, avec prudence, nous conduit à notre imaginaire. Chacun de nous peut parfois s'égarer, parfois retrouver le Nord. « Regardeurs, à vos fantasmes » dit Alocco.

Pour Marcel Alocco, « le tissage montre la texture, la couleur, le cheveu » Il affirme: « J'ai inventé les cheveux», au risque de choquer. Dans la réalité, il métamorphose l'apparence. Il réalise les cheveux comme des évidences et des signes. Grâce à la texture, les donatrices dialoguent par l'intermédiaire de l'artiste.

En inventant les cheveux, Marcel Alocco invente la logique, la peinture, l'amour, la mer, la mémoire, les couleurs, les parfums. Il tisse l'inconscient et le conscient, l'archaïque et la création contemporaine, le permanent et l'improvisation, le simple et la complexité, l'émotion et les formes, l'insensé et la rigueur, l'apparent et l'invisible.

Il crée des tapisseries subtiles, ténues. Le matériau (cheveu) et la trame produisent des « jours », des vides, des ouvertures...

### Tisser

Un texte assez étrange de Freud (à l'intérieur de sa conférence, *La féminité*, (1932) met en relation tissage, pudeur, féminité (2) . Pour Freud, les femmes n'auraient que faiblement contribué aux découvertes et aux inventions de l'histoire de la civilisation. « Peut-être (dit-il) ont-elles cependant trouvé une technique, celle du tissage. S'il en est vraiment ainsi, on est tenté de deviner le motif inconscient de cette invention. La nature aurait fourni le modèle d'une semblable copie en faisant pousser sur les organes génitaux les poils qui les masquent. Le progrès qui restait à faire était d'enlacer les fibres plantées dans la peau, qui ne formaient qu'une sorte de feutrage.»

«De jour, Pénélope tissait la grande toile et, la nuit, défaisait son ouvrage à la lueur des flambeaux. C'est ainsi que, trois ans durant, elle sut cacher sa ruse et tromper les Achéens » (3). Lorsqu'Ulysse ruse pour avancer, pour voyager, Pénélope, son épouse, ruse contre les prétendants dans son voyage immobile. Elle fait et défait pour que rien ne se passe,

contre les événements. Elle tisse et détisse. En une répétition choisie et aimée, elle annule le temps, reine fidèle, fileuse. Pendant trois ans, sa fidélité tient à un fil. Alocco est Pénélope, et simultanément Ulysse le rusé, le voyageur. Il se protège et nous protège. (...)

Créant un tissu, Marcel Alocco est à la fois le tisseur, le tresseur et l'aveugle qui pénètre dans son propre piège. Inconsciemment et consciemment, il se laisse envelopper dans le drap. Puis il se défend.

Les résilles de Marcel Alocco sont des réseaux, des rets, des lacis, des filets. Il les trame, les ourdit par le châssis du métier à tisser et donc il réalise la couleur, la peinture.

Les constituants élémentaires de la peinture apparaissent : le châssis, le tissu à tendre, les couleurs (le blond, le brun, le roux).

### **Recherche des trames**

Dans ses travaux, Marcel Alocco tricote ; ou bien il rassemble les fils apparus lors d'un « dé tissage » de la toile; ou encore, il place, dans un livre cousu, l'aiguille même qui a servi à le coudre; ou aussi: (maintenant surtout) il tisse des cheveux. Il encadre ou n'entoure pas son œuvre. Il clôture ou délivre, enchaîne ou détache, lie ou délie, délimite ou libère. Il cherche le cadre ou l'hors-cadre; le réglé ou l'improvisé, l'illimité; le fini ou l'infini.

En 1974, Marcel Alocco se décrit lorsqu'il coud : « le tissu s'étale sur mes jambes, forme un tas à mes pieds, et je me découvre comme le pêcheur travaillant de l'aiguille les voiles ou... les filets. » Que prend-il au piège avec de tels filets ? Ce sont les images, le sens, le regard du spectateur, la vérité énigmatique de la peinture ?

Lorsqu'il tisse les cheveux, il crée des œuvres restreintes, resserrées. Il noue, maille, file, tisse. Puis il « dépose » les filets entre deux verres, les immobilises par le châssis, comme on dépose des armes, comme le piège n'est pas dressé, croirait-on. Et pourtant une œuvre artistique est un artifice, un leurre, une « machine », une ruse. L'œuvre est un vitrail modeste.

### **Accroche-cœur**

Marcel Alocco se souvient de son enfance : « Mon grand-père racontait, pendant qu'il m'apprenait à attacher les hameçons, qu'avant l'invention du nylon, il montait ses lignes de pêche, (les « boulintins »), en nouant bout à bout les crins de cheval et je crois me souvenir qu'il disait utiliser parfois de longs cheveux de femme tressés. Depuis que je travaillais avec des cheveux l'idée me trottait. J'ai eu envie de voir ce que pouvait donner une ligne construite avec des cheveux. Par analogie, la courbe de la mèche sur le front semblable au hameçon, j'ai retourné l'image et nommé ces travaux, des petites manipulations artisanales archaïques, des « accroche-cœurs » (l'Académie admettrait accroche-cœurs). Appellation cruelle. Ce sont des hameçons trop petits pour prendre un vieux cœur endurci, mais petits hameçons, petites cicatrices tout de même. »

Gilbert Lascault

Texte tiré de *Dons et textures pour Marcel Alocco, logique et mythologie du cheveu*, Editions Voix Richard Meier (1999) 57 158 Montigny  
(Extraits repris dans la revue *Verso* n°18, Paris, avril 2000,  
et Le catalogue *Alocco, Itinéraire : 1952-2002 dans lequel ont été ajoutés les remerciements*)

Notes:

1. Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris. PUF. p. 163, 164, 206, 269.
2. Sigmund Freud, *Nouvelles conférences sur la Psychanalyse*. Gallimard, coll Idées, 1971 p. 174.  
Avec un mélange d'impudeur et de timidité, Freud propose des suggestions sur l'origine du tissage.
3. Homère, *l'Odyssée* (Chant XXIV, v. 128 sqq).

*[ Je remercie ici toutes les donatrices qui depuis 1995 ont permis mon travail à partir de leurs cheveux et particulièrement Hélène L.A. Elsa A.S.-M. Emma et Chloé M. V Cindy A. Marine N. Stéphanie C. Virginie D. France R. Cannelle B. Magali S. Rosalie C. Iris U. Julie S.. Catherine C. et Valérie M. ]*  
(Marcel A.)

Entretien **Marcel Alocco - Raphaël Monticelli**

publié dans le « Cahier Alocco », Les Cahiers de l'Amourier, Coaraze, 2000.

## Imparfait dans le texte

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

**Marcel Alocco** : *Identités* est d'abord une revue littéraire. Elle va suivre mes préoccupations, s'ouvrir aux mouvements que je rencontre : Fluxus, Poésie sonore et spaciale, Lettrisme, Nouveau-Réalisme, et avec *Open*, qui lui succède en 1967, à tout ce qui compose ce mélange fécond qui fait l'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 14 numéros d'*Identités* par les Editions 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. Monticelli** : Tu avais fait auparavant des études universitaires de lettres à Aix. J'aimerais avoir des précisions sur ta période de formation.

**M. Alocco** : 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 d'Art Décoratif. Ce qui ne m'intéressait aucunement: je voulais être instituteur, et écrire. Les événements m'ont conduit jusqu'en Fac. La première année était encore pluridisciplinaire et j'ai choisi d'abord histoire et philo. avec l'intention de plutôt continuer en philo. Mais j'étais de formation scientifique, et par manque de bases classiques j'ai opté au plus facile, lettres modernes... J'ai gardé des lectures très diversifiées, et le meilleur de ma formation est peut-être d'avoir ajouté en autodidacte, jusqu'à Bac plus quarante et quelques. La pratique est une bonne formation... si on se pose des questions !

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

**M. Alocco** : ...Après 18 mois d'Infanterie de Marine, une vraie coupure, même si j'ai plus ou moins continué à diriger ma revue, avec Jean-Pierre Charles, par correspondances. Pour les arts plastiques, comme l'écrivait Arman dans *Identités*, c'était pan-bagnat... Sans Fluxus et les niçois du Nouveau-Réalisme, et les revues de Ben et les miennes nous aurions été dans le pire provincialisme... Le Club des Jeunes, que j'ai connu quand j'étais étudiant et peu fréquenté, n'était déjà plus ce qu'en dit Henri Maccheroni. Il était pour nous tenu par des « vieux »... J'y suis allé à l'occasion d'interventions exceptionnelles, celles de Ben, de Marc Agi qui avait aidé à sortir ma première revue, *Caprice*, et y avait collaboré, d'Arman... J'ai souvenir d'un certain Moricette, un américain qui parlait de son doctorat en Sorbonne sur le Nouveau-Roman, le théorique, plus Robbe-Grillet que Butor ou Simon. Les rencontres et les

débats se faisaient surtout autour des groupes de théâtre, avec André Riquier, Guillaume Morana, Jean-Claude Bussi... Et Ben, Théâtre Total !

**R. Monticelli :** 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. Alocco :** 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 à moment où je publiais *In-scription*. Mais dans notre pratique nos regards allaient vers l'abstraction américaine en général, Rothko, Newman, Morris, et parce que nous en voyions plus facilement les toiles, Sam Francis. Le travail exemplaire était surtout celui d'Hantaï, les 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. Monticelli :** Je parlais, en effet, des tendances analytiques et critiques de la peinture et fais référence à Saytour, Viallat, etc. Je veux parler, plus largement, de ces groupes qui, de 1967 à 1975 vont occuper le devant de la scène artistique en France, et que l'on

présente parfois comme les dernières avant-gardes artistiques du siècle. 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. Alocco** : Cette période qui, pour moi, sort de Fluxus par l'Idéogramme 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.

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

En écoutant Denys Riout ( qui maraude dans nos eaux depuis l'époque du "30 rue Rambuteau") parler "les 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"*.

Paradoxalement, c'est Fluxus qui m'a mis en porte-à-faux, et fait basculer côté peinture. Ben est plus Ben qu'il n'est Fluxus. Une relation amicale s'établit à partir de 1965 avec George Brecht et Robert Filliou, que je publie dans ma revue *"Identités"*, et j'ai donc une autre vue de Fluxus. Idée transversale des diverses disciplines, le mot d'ordre étant de ne pas les respecter. George disant: « *Je ne pense jamais à ce que je fais comme étant de l'art ou pas; c'est une activité, c'est tout.* » Déduction logique, face

à ceux qui comme Arman me disait « *le tableau de chevalet c'est fini* », la question : Pourquoi la peinture serait-il le seul langage interdit, qui ne pourrait pas faire sens? Et par induction : Où commence la peinture, à partir de quel moment la tache devient signe et à quelle limite le signe devient-il tache ? Quelle relation entre le concept et sa matérialisation, ou comment fonctionne le sens dans la matière, cette matière qui définit les arts plastiques ? D'où retour à la spécificité... Et là, venu d'un autre horizon, je rencontre les praticiens de la peinture analytique.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Tu as exploré tout cela et la relation qui s'institue entre le texte du poète et l'œuvre du peintre, pourtant, tu regrettes parfois que ce que tu dénonces comme une

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

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

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

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

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

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

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

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

Marcel Alocco - Raphaël Monticelli

Entretien publié dans le « Cahier Alocco »  
Les Cahiers de l'Amourier, Coaraze, 2000.

**Raphaël Monticelli**

## **Un cheveu sur la langue**

Quoi de plus fascinant et de plus nécessaire que les œuvres de ces artistes, notamment les peintres et les sculpteurs, qui s'en vont œuvrer dans des zones que nous croyons muettes parce que la langue semble ne s'y être jamais déployée, ou ne les avoir jamais dites, ou qu'elles figurent quelque chose d'avant ou d'après la langue, ou en dehors d'elle.

Au moins aussi fascinante la démarche de ceux qui, travaillant d'abord la langue et les mots, sont poussés un jour à explorer les espaces de la peinture et des arts plastiques. Sur quoi peut-on buter, dans le rapport à la langue, pour devoir changer ainsi d'espace, d'outils, de mode d'investigation ? Que peut-on rencontrer de si difficile à dire ou de si secret, ou de si éloigné des possibilités de construction de la langue, pour que l'on se sente obligé de quitter le travail sur la langue et passer à celui sur l'espace et les formes ?

Dans le cas de Marcel Alocco, le passage entre poétique et plastique m'a semblé d'autant plus intéressant qu'il s'est d'abord présenté comme une poursuite de l'exploration de la langue par les moyens plastiques, et qu'il s'est peu à peu développé comme une recherche spécifiquement plastique, sans jamais abandonner la relation entre langue et formes. C'est ainsi qu'à côté d'une approche critique, sans jamais abandonner la peinture, Marcel Alocco a proposé une approche de sa définition, de son extension, de la relation entre forme, image et démarche, de son histoire. Au fond, Alocco a toujours été, dans son travail plastique, en recherche d'une « origine » de la peinture, et il a identifié cette origine dans la langue, les formes et les images, les outils, les supports, les matériaux, et, dans les matériaux, ce constituant apparemment premier de la peinture occidentale : la toile, et, dans la toile, les fils qui la tissent.

Travaillant sur le tissu, Marcel Alocco sait qu'il travaille encore avec et sur une double métaphore : celle du corps, et de la peau que le tissu figure, celle de la langue et de ce « texte » dont il sait qu'il doit son nom au tissu, au textile, justement.

Passant alors d'une approche historique en anthropologique de la peinture, à une approche archéologique et mythique, Marcel Alocco, dans sa dernière période, identifie les cheveux comme matériau d'origine des fils, et c'est à partir des cheveux qu'il va faire œuvre entre 1995 et 1999, le fil retrouvant alors son corps d'origine : tout à la fois son espace physique comme avant toute parole, et paradoxalement, l'un des objets les plus bruyants de mots, l'un des plus chargés linguistiquement et symboliquement...

Rétrospectivement, je vois bien que dans l'œuvre plastique d'Alocco se développe ainsi comme pour parvenir à utiliser cet objet ultime : le cheveu, pour ne plus faire art plastique que de lui. Je reparlerai de cette sorte de nécessité dans laquelle s'inscrit sa démarche de peinture, du premier au dernier tableau. Mais auparavant, il faut que je dise comment m'est apparu le travail de cheveux et les terribles problèmes qu'il m'a posés.

Il serait en effet impossible de parler des œuvres de cheveux de Marcel Alocco sans dire le trouble profond que j'ai ressenti depuis que j'en ai vu pour la première fois une exposition d'ensemble à la galerie Sintitulo, à Nice, en mars 1998.

Ce qui m'est apparu alors – davantage lors de la présentation d'ensemble des travaux que lorsque je les avais vus, non encore encadrés, dans l'atelier, au moment où se cherchait encore le bon mode de présentation, la forme que devait prendre la relation au châssis, la recherche comme hésitant entre tissu et résille – c'est d'abord l'infinie séduction de ces petits réalisations, de ces tissus miniatures, non pas fragments, mais bien totalité infime, saisis entre deux plaques de verre, et mettant ainsi, entre le regardeur et les cheveux, comme une distance nouvelle qui ne m'était pas encore apparue.

C'est cette distance, peut-être, qui, en ajoutant à la séduction, a fait déferler en moi toutes les images dont les cheveux sont porteurs. Et d'abord toutes les images dont étaient porteurs justement, ces cheveux-là, ce jour-là : ces adolescentes « donatrices », qui – spontanément ? – s'étaient offertes à donner à l'artiste quelques-uns de leurs cheveux – des mèches ? – « pour être dans l'œuvre », disaient-elles... J'avais du mal à imaginer le type de relations qui doit se nouer entre un artiste d'âge mûr et de toutes jeunes filles, pour qu'elles en arrivent à ce don-là...

Tout aussitôt, se sont imposés, lourds, terribles, d'autres souvenirs qui hantent, aujourd'hui, notre rapport aux cheveux, et d'abord ces masses qui restent attachées à l'image d'Auschwitz : comment peut-on regarder de tels travaux aujourd'hui, et ne pas penser à la shoah ?

L'exposition m'avait ainsi permis d'identifier – et d'amplifier – la gêne vague que j'avais ressentie auparavant. Ce que je ne supportais pas c'était à la fois toute la violence sur l'enfance dont ces cheveux-là étaient porteurs à mes yeux, et toute la violence sur les peuples dont sont porteurs les cheveux aujourd'hui. Ce qui était encore plus insupportable, c'était que ces œuvres réalisées en cheveux sont indubitablement « belles » : elles se tiennent ainsi entre tissu et toile d'araignée, entre toile et résille ; palpant de cette douce chaleur des corps animaux, trois fois rien, faites de rien et à peine présentes au monde, elles s'inscrivent dans la transparence et dans l'évanescence, en même temps que dans une sorte de permanence au-delà de l'histoire : elles éveillent d'autres souvenirs que nous associons volontiers aux âges d'or et aux paradis perdus. Leur tissage grossier, leur pigmentation même, évoquent ces fragments de tissus que nous recueillons précieusement aux origines de l'histoire. Fugacité, fragilité et permanence, voilà bien de quoi appeler à coup sûr nos émotions les plus fondatrices et faire surgir en nous ce fantôme que nous appelons « beauté ».

Cette beauté avait ajouté à mon trouble ; comme si l'artiste, usant de séduction, avait pu chercher à masquer les zones de trouble qu'elles convoquaient : la violence des peuples et celle de l'enfance.

J'ai eu du mal, depuis lors, à parler avec Alocco de ce travail et de mes réactions... Les critiques et écrivains qui l'ont approché en premier ne m'ont été d'aucun secours, même lorsque je les ai personnellement sollicités.

Face à ces travaux, avec mon trouble, il ne me restait plus qu'une solution : je ne pouvais pas laisser glisser ce travail du côté de l'horreur que je sentais trop comme devant autant à moi-même qu'aux œuvres que je regardais, ni du côté de la banalité... Il fallait que je dise à Alocco, et que je vous dise, ma torture et mon dégoût ; ma fascination et mon inquiétude. Il fallait que je me demande si travailler ainsi sur les cheveux c'était vraiment complaisance à l'égard de la barbarie. Si c'était vraiment rendre aimable, plaisante et séduisante, cette horreur profonde... Ne rien dire, ne rien écrire, c'était rejeter du côté du barbare, sans examen, ce travail, cette démarche, cette œuvre et ce peintre.

Bien d'autres références se tissaient heureusement pour donner vie à mes réactions, dès mes premières approches des œuvres de cheveux ; c'était leur rumination qui peu à peu, m'a permis d'appivoiser ce travail : toutes les mythologies, toutes les littératures, depuis les temps bibliques et épiques, tiennent le cheveu pour un objet particulier, et la chevelure pour le symbole, selon le cas, de la force virile ou de la féminité, ainsi que le lieu des manifestations du trouble, de la sagesse, de la douleur ou du deuil. Plus profondément enfouie dans la langue, la parenté entre monde – la fondamentale beauté de l'ordre du « kosmos » – et chevelure... La poésie, la littérature, l'art sont pleins de ces références qui viennent encore peser au bord de nos lèvres et de nos regards quand nous sommes aujourd'hui confrontés aux cheveux...

L'art moderne et contemporain ne manquait lui-même pas de références fortes et fondatrices aux cheveux. Pour imiter le propos aux démarches qui intègrent le

cheveu réel dans l'œuvre, il y avait la présence de cheveux dans le collage au moins depuis que Umberto Boccioni l'y introduit avant la première guerre mondiale et, dans des périodes plus récentes, les tressages de J. Fischer, ou les travaux de Iannis Kounellis. Aucun travail, toutefois, ne me semblait mieux baliser ce territoire que celui de Francis Schwartz brûlant de cheveux dans le douloureux souvenir d'Auschwitz. La démarche de Schwartz avait le mérite de ne pas masquer l'horreur, et de faire œuvre avec et malgré elle, et comme dans l'horreur elle-même...

Était-il possible de faire autre chose à partir du cheveu ? Était-il possible de le réemployer dans la peinture sans qu'il soit élément plastique parmi d'autres, comme pouvait encore se le permettre Boccioni, et sans qu'il soit définitivement voué à l'horreur et à la mort ? Était-il possible que, dans le travail de Marcel Alocco, le cheveu fût réellement le nécessaire objet de la fin d'une quête ? Était-il possible que, par son travail, le cheveu – désormais offert et non plus dérobé (l'image des « donatrices » est très forte dans ces œuvres et dans les explications du peintre) – devînt l'objet d'une sorte de... rédemption ?

Pour que ce fût possible, il fallait, me semblait-il, que le cheveu s'inscrivît dans une cohérence interne au travail – et vraisemblablement à la vie – de l'artiste, et que fût levée toute hypothèque sur la réalité du don par les « donatrices »...

Je voudrais deux pistes pour croiser ces questions.

Je ne ferai qu'effleurer la première. Parmi les réflexions qui m'ont permis de mieux approcher le travail sur les cheveux, celle de Martin Winkler a été importante. Son interprétation de la place des cheveux dans l'œuvre d'Alocco, et dans sa vie, m'a soulagé de beaucoup d'inquiétudes. J'en retiens que j'ai lu, grâce à lui, l'œuvre d'Alocco de façon nouvelle. J'ai toujours vu le travail d'exploration de l'espace plastique par Alocco comme le développement du travail d'écriture. Je n'avais jamais considéré comme possible que ce travail plastique pût s'inscrire historiquement dans le travail d'écriture, de sorte que, venant de l'écriture et se mettant à peindre, Alocco puisse un jour cesser de peindre pour ne plus se vouer qu'à l'écriture. Avec ce travail sur les cheveux, s'achève l'aventure plastique de Marcel Alocco. Pour aussi surprenante que puisse paraître cette affirmation, force est de constater que c'est pourtant bien ainsi que les choses se passent.

Le deuxième concerne les conditions dans lesquelles des adolescentes ont été amenées à donner leurs cheveux à l'artiste. J'ai eu d'abord du mal, je l'ai dit, à imaginer le type de relations qui pouvait conduire à un tel geste.

Ce que je peux au moins dire, c'est que le don des cheveux est apparu dans un cadre scolaire. Marcel Alocco intervenait alors dans un collège de Nice. On sait que ce dispositif fait intervenir un artiste, à raison de 2 ou 3 heures par semaine, dans un établissement scolaire, auprès d'élèves volontaires, en plus des cours habituels, en présence d'au moins un professeur... Le don des cheveux s'est donc réalisé dans un espace institutionnel, sous l'autorité d'un tiers, et dans le cadre de la présence des pairs, c'est-à-dire hors toute possibilité d'abus : dans ces conditions de respect, le don apparaît comme parfaitement volontaire.

« Chercher le sens, c'est explorer l'origine », dit quelque part Marcel Alocco à propos de son travail sur les cheveux. On sait bien que les choses ne sont pas aussi évidentes ; que l'on considère que le sens ne préexiste vraisemblablement pas à l'activité humaine, et qu'il n'en est pas indépendant, on peut dire qu'il se construit plus

qu'il ne se cherche, et que si la recherche d'une origine peut contribuer à faire sens, elle ne saurait l'épuiser.

En revanche, ce qui fait sens, c'est bien le fait que Marcel Alocco se sente obligé de chercher une origine, que, dans sa recherche, il « invente » un objet de l'origine, au sens que les archéologues donnent à ce mot quand ils parlent de l'invention d'un site archéologique, de sa découverte et de sa mise au regard. Cet objet de l'origine, c'est le cheveu. Avec le cheveu, il affirme qu'à l'origine de la peinture – au moins à l'origine de la peinture de Marcel Alocco – il y a femme et corps – sans doute encore immature – de femme.

Cette période de travail sur les cheveux demeure à mes yeux, incontestablement, la plus ambiguë d'une œuvre plastique qui a toujours travaillé sur l'entre deux. Je formule aujourd'hui l'hypothèse que c'est là ambiguïté nécessaire, que l'artiste s'est ainsi ré-approprié quelque chose de fondateur de sa propre vie, et de sa raison d'écrire et de peindre, le référent même de cette nécessité poétique qu'il présente à l'ouverture de son roman *Au présent dans le texte* comme « la ficelle qui fait parler les amnésiques » ; et que, se l'étant ainsi réapproprié, il se persuade qu'il peut quitter les régions des arts plastiques et revenir pleinement et entièrement à l'écriture. J'ajoute à cela que cette réappropriation de l'histoire personnelle croise notre histoire collective et qu'il ré-habite – et réhabilite – un symbole fondateur que nous pouvions croire définitivement abîmé et meurtri par des barbaries séculaires et le plus barbare des siècles...

Ainsi se tend l'arc de toute vie humaine : de la langue à la langue, des mots, aux mots. C'est par les mots que, petits d'hommes, nous venons au monde des hommes ; c'est par eux que, venant au monde, nous sommes dits au monde, en naissant ; par eux encore que nous sommes rappelés, mourants, jamais disparus vraiment tant que ce qui nous aura nommés, ou ce que nous aurons contribué à nommer, notre vie durant, fera trace et désignera encore, nous morts, ce que nous aurons laissé au monde.

Raphaël Monticelli

Février 2002

Publié en 2002 en suite du texte « La peintre en Patchwork, morceau choisi », dans le catalogue *Alocco, Itinéraire : 1952 – 2002* éditions de L'Ormaie pour le Centre International d'Art Contemporain de Carros.

**Denys Riout**

## **La vérité en peinture selon Marcel Alocco**

Une des œuvres les plus fascinantes de Marcel Alocco quoique tout à fait marginale dans son travail, se présente comme une plaisante amulette. Il s'agit d'une simple boîte de peinture, conservée à jamais fermée : *Seule vraie peinture* (1968). Je ne prétends nullement que cette boîte venue tout droit des rayons d'un magasin sans rapport avec le monde de l'art serait l'une de ses réalisations les plus importantes, ce qu'à l'évidence elle n'est pas. En revanche, je souhaite suggérer qu'elle demeure symptomatique d'une crise de la peinture, et par là emblématique de notre temps. La peinture, en effet, se pose des questions ontologiques depuis qu'elle se sait menacée

de mort. Qu'est-ce que la peinture ? Peut-on peindre encore ? Et alors que peindre ? Comment peindre ? Ces interrogations taraudent la modernité depuis l'époque où Baudelaire écrivait à son ami Manet : « [...] Vous n'êtes que le premier dans la décrépitude de votre art ». (1)

### ***Un ready-made aidé***

A première vue, rien ne distingue cette boîte de peinture produite par Nitrolac de toutes celles qu'offre le marché. Cylindrique, elle contient un demi kilo de « Peinture mate gélifiée glycérophthalique ». Les diverses spécifications et indications d'usage précisent que son contenu est destiné aux « travaux d'intérieur et d'extérieur ». Les usages artistiques ne sont pas déconseillés par le fabricant, mais il n'en dit mot. Cependant, parmi les inscriptions dans lesquelles on picore plus qu'on ne les lit, l'observateur attentif relève celle-ci, qui pourrait passer pour une publicité mensongère ou du moins provocante pour les marques concurrentes : « Seule vraie peinture ». Peinte avec soin à l'imitation des typographies utilitaires présentes sur le conditionnement, cette affirmation fait basculer l'objet dans la catégorie des « ready-mades » (2), mais un ready-made directement en relation avec l'univers de la peinture, riche d'implications directement artistiques, pour peu qu'une contextualisation adéquate permette à la « transfiguration » d'opérer sa magie.

L'objet nous est à tous familier. D'apparence banale, il évoque immédiatement les travaux d'amateurs désireux de donner un coup de propre, un coup de neuf à leur intérieur ou à leurs meubles, étagères, tabourets et autres menus objets courants – les professionnels mandatés par les entreprises utilisent généralement des pots de plus grande contenance. La différence établie entre les couleurs fines destinées aux beaux-arts, vendues dans des officines spécialisées, et la peinture en bâtiment, offerte à la consommation de masse, redouble la ligne de partage entre la création artistique, activité noble, et la décoration, agrément souvent utilitaire (la peinture embellit, certes, mais surtout elle protège la surface qu'elle recouvre). De notables conflats entre ces deux univers avaient déjà eu lieu quand Picabia ou Picasso recouraient au Ripolin. Plus tard, Pollock employa des peintures pour automobile, manière de trivialisier le « grand art », de le revigorer aussi au contact des matériaux utilisés par leurs confrères ouvriers. Marcel Alocco nous propose, sur le mode narquois, un constat matérialiste, dénonçant au passage la métonymie qui assimile « peinture » et « tableau » : la « vraie peinture », c'est celle qui est dans le pot. L'employer, ne serait-ce pas la gâcher ?

La question est plus pertinente qu'il n'y paraît si, devenus platoniciens, nous associons le vrai et le beau. Comme Bruce Glaser demandait à Franck Stella ce qui le conduisait à penser que le dessin n'était pas nécessaire à la peinture, l'artiste répondit :

« Bien, vous avez un pinceau et vous avez mis de la peinture sur le pinceau et vous vous demandez pourquoi vous faites ce que vous êtes précisément en train de faire, quel mouvement vous allez faire avec le pinceau et la peinture qu'il y a au bout du pinceau. C'est comme l'écriture manuscrite. Je ne voulais pas faire des variations ; je ne voulais pas envisager un cheminement. Je voulais prélever la peinture de la boîte pour la mettre sur la toile. J'ai connu un type malin qui aimait à se moquer de ma

peinture, mais il n'aimait pas davantage les expressionnistes abstraits. Il disait d'eux qu'ils seraient de bons peintres *si seulement leur peinture pouvait rester aussi bonne qu'elle était quand elle était dans la boîte*. C'est ce que j'ai essayé de faire. J'ai essayé de garder la peinture aussi bonne que quand elle était dans la boîte » (3)

Rien ne dit que Stella soit parvenu à ses fins. Quant au ready-made de Marcel Alocco, il nous trompe effrontément – pour notre plus grand plaisir. Car, bien entendu, la métonymie essentielle n'est pas celle, suggérée, qui nous fait désigner le tableau par l'un de ses constituants, mais celle que Fontanier nommait « métonymie du contenant ». L'artiste le note avec sa sagacité habituelle quand il commente *Seule vraie peinture* en ces termes :

« 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. » (4)

La boîte n'est pas la « peinture », mais tout au plus son annonce, une promesse de peinture en quelque sorte.

### ***Variations sur des promesses en conserve***

Marcel Alocco conçut et exposa sa boîte de « vraie peinture » en 1968. Cette décennie est riche en conditionnements transmués en œuvres d'art. Jaspers Johns moula dans le bronze et peignit une boîte de café Savarin typique de celles qu'utilisaient les expressionnistes abstraits new-yorkais pour faire dégorger leurs brosses et pinceaux (*Painted Bronze*, 1960). Puis il récidiva avec deux *cans* de bière, l'une ouverte, l'autre fermée, toutes deux posées sur un même socle modelé dans l'argile. Andy Warhol a représenté des boîtes de soupe Campbell's avant de présenter de fausses caisses d'emballage à l'appréciation du monde de l'art (1964). Daniel Spoerri transporta dans la galerie Köpche maints produits achetés dans une épicerie voisine, dont de nombreuses boîtes de conserve, sur lesquels il appliqua un tampon : « Attention : œuvre d'art » (Copenhague, 1961).

Mais le plus célèbre de ces conditionnements métamorphosés en défit pour l'esthétique, reste sans doute la petite boîte réalisée par Piero Manzoni. Editée à 90 exemplaires, elle ressemble à une boîte de conserve alimentaire du type de celles dans lesquelles on trouve des petits pois ou de la sauce italienne pour agrémenter les pâtes. Seule l'étiquette permet d'imaginer son contenu, 30 grammes de *Merda d'artista*, conservée « au naturel ». Cette jolie provocation n'est pas sans rapport avec la peinture, matière noble, si l'on en croit Jacques Lacan. Il fit en effet cette remarque qui n'est pas passée inaperçue, lors de son séminaire consacré aux *Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* :

« Nos couleurs, il faut bien que nous allions les chercher là où elles sont, c'est-à-dire dans la merde. » (5)

Nous pouvons aussi supposer que Manzoni reprenait à son compte l'intention affichée par Cézanne en 1870. Cette année-là, comme Manet lui demandait ce qu'il allait envoyer au Salon, il répondit : « Un pot de merde ». Bien entendu, il n'en fit rien, si ce n'est, peut-être, métaphoriquement, retournant par anticipation la déclaration de Lacan. Van Gogh s'approcha au plus près de cette collusion entre matières nobles et

matières ignobles. Un jour de désespoir, dit-on, il mangea le contenu de ses tubes de couleur. Mais il ne fit aucun cas du résultat de sa digestion.

Contrairement aux apparences, Manzoni ne passait pas tout à fait à l'acte quand il jeta à la face des amateurs le pavé de sa boîte de merde artistique. La réalité du contenu affiché demeure invérifiable, même si l'on décide d'ouvrir l'une des boîtes, comme le fit Bernard Bazile (Galerie Roger Pailhas, Marseille, 1989). Chacun put alors constater que la boîte contient une autre boîte, nettement plus petite, fermée. Certes, il serait possible d'ôter le couvercle de cette dernière, mais si une analyse peut nous assurer qu'elle renferme bien des matières fécales, aucune investigation ne pourrait prouver qu'elles sont bien celles d'un artiste. Comme pour nombre de reliques, longtemps tenues invisibles, seule la croyance portée par l'annonce dite ou écrite, langagière donc, nous invite à la vénération. Faute d'une attribution prestigieuse, comment valoriser telle rognure d'ongle, tel fragment d'os ou tout autre reste, plutôt que les considérer comme de vils fragments, des déchets destinés à finir dans une poubelle.

### ***Une peinture dite***

La boîte de Marcel Alocco, sauvée par le texte qui la désigne à notre attention, est doublement une peinture « dite ». Le fabricant nous annonce que son contenu est bien de la peinture. L'artiste précise qu'elle seule est « vraie ». Effets d'annonce, dans les deux cas, ces textes n'ont pas un statut identique. Le contrat de confiance impliqué dans le premier repose sur la possibilité d'effectuer une vérification. Le second tire son intérêt du contexte dans lequel il s'inscrit. Or ce contexte lui-même est double.

La peinture est toujours plus bavarde qu'on ne l'affirme. Les mots, à foison, affleurent derrière les couleurs. Plus souvent qu'on ne le croit, comme l'avait montré naguère Michel Butor, ils campent directement sur les champs colorés. Marcel Alocco le sait mieux que personne. En 1970, il réalisa une suite de monochromes de diverses couleurs. Tous, aussi unis que des murs peints, pourraient être les résultats sur toile de l'emploi de pots de « vraie peinture », mais chacun d'eux exhibe une petite plaque de laiton sur laquelle est gravée une inscription. Une main facétieuse a disposé au hasard ces cartels intégrés à l'œuvre. Au lieu de la tautologie attendue, nous lisons « Toile jaune » quand nous voyons une surface verte, etc. Rodtchenko était plus sage, en 1921, quand il titrait *Couleur rouge pure* un tableau entièrement... rouge.

Au discours du tableau, s'ajoute un discours sur la peinture. Des explications, des commentaires, des interprétations variées à souhait, s'agrègent à toute œuvre digne d'attention. Des spéculations plus générales accompagnent l'exercice de la peinture. Quelque effort que nous fassions pour toucher des yeux une hypothétique pure visibilité, notre regard est habité par le langage. Se mêlent à notre attention scopique des bribes de théorie, le souvenir d'informations anecdotiques ou capitales qui, loin de troubler notre vision, la constitue. Voir et lire ou entendre, voir et parler, entendre et répondre, fût-ce sans articuler une parole, ces opérations sont indissociables, en dépit des apparences. L'œuvre de Marcel Alocco manifeste cette pluralité. Artiste et poète, il découpe dans la langue, assemble des formes et des couleurs, tisse un jeu inépuisable de renvois culturels à partir de références bigarrées. Le patchwork qu'il développe depuis plusieurs décennies n'est pas seulement visuel.

Cependant, « de la peinture dans le tissu », (6) ce n'est pas des mots sur la page. Malgré les relations, les interférences ou les parasitages, la poésie et la peinture conservent une relative autonomie. Si l'on en croit la boîte à malice autour de laquelle nous tournons et rêvons ici, la « vraie peinture » serait celle qu'on ne voit pas. La vérité réside dans le ciel des idées pures, région où les yeux du corps doivent céder la place à ceux de l'esprit. L'inscription, bien que faite avec de la peinture, désigne un contenu présenté comme inaccessible – ouvrir le pot, se serait ouvrir la boîte de Pandore, détruire l'œuvre et choir dans le trivial. La « vraie peinture » implique une séparation entre le lisible et le visible. Elle est alors *cosa mentale*, au sens le plus littéral.

Marcel Alocco accomplit ici, non sans ironie, la promesse de son illustre prédécesseur, Paul Cézanne qui écrivait à l'un de ses admirateurs : « Je vous dois la vérité en peinture, et je vous la dirai. » (7) Mais Marcel A., en cela plus proche de Marcel Duchamp, indique aussi que la « vraie peinture », si elle existait, serait bien proche de la peinture tout-venant, à la portée de tous. Il suggère aussi que les peintres véritables ont dû ouvrir le pot, mélanger les couleurs, prendre le risque de les étaler sur des supports, bref abandonner la chimère du vrai. Redescendus sur terre, ils découvrent que l'impur, le mêlé est leur condition, et qu'il n'y a pas lieu de s'en alarmer, surtout quand leurs œuvres parviennent à réaliser ce petit miracle : nous procurer la consolation d'un plaisir, nous offrir l'illusion délectable d'un bonheur.

Denys Riout

Revue **Nu(e)** N°32 novembre 2005  
n° spécial Marcel Alocco

Notes :

- 1 Charles Baudelaire, lettre adressée à Edouard Manet, 11 mai 1865 (souligné par Baudelaire).
- 2 Comme les ready-mades duchampiens, cette boîte est nantie d'une « courte phrase » qui est « destinée à emporter l'esprit du spectateur vers d'autres régions plus verbales » (cf. Marcel Duchamp, *A propos des "ready-mades"* (1961), texte repris dans Marcel Duchamp, *Duchamp du signe. Ecrits*, réunis et présentés par Michel Sanouillet, Paris, Flammarion, 1975, P.191).
- 3 Bruce Glaser, « Nouveau nihilisme ou nouvel art », entretien avec Franck Stella et Donald Judd diffusé sur la radio new-yorkaise WBAI-FM en février 1964, publié dans *Art News* en septembre 1966 ; trad. Par Claude Gintz dans son « anthologie critique » *Regards sur l'art américain des années soixante*, Paris, Editions Territoires, s. d. (1979), p.57 et 58 (je souligne)
- 4 Marcel Alocco, « Imparfait dans le texte », entretien Marcel Alocco-Raphaël Monticelli, publié dans le *Cahier Alocco*, les Cahiers de l'Amourier, Coaraze, 2000 ; repris dans l'ouvrage publié à l'occasion de l'exposition *Alocco : Itinéraire 1953-2002*, Centre International d'Art Contemporain de Carros, 2002, p.175.
- 5 Jacques Lacan, « Qu'est-ce qu'un tableau ? », *Le Séminaire*, Livre XI, Paris, Editions du Seuil, 1973, p.107.
- 6 Marcel Alocco, « Patchwork », extrait du catalogue de l'exposition éponyme, décembre 1974, repris dans *Alocco, Itinéraire : 1952-2002, op.cit.* p. 79
- 7 Paul Cézanne, lettre à Emile Bernard (23 octobre 1905), reprise dans *Conversations avec Cézanne*, édition critique présentée par P.M. Doran, Paris, Macula, 1978, p.46.

Michel Sajn

**Alocco chez Depardieu**

Ce créateur expose à la Galerie Depardieu et sort un livre d'entretiens. Cela tombe bien car il fait partie des "fondateurs" de l'École de Nice qui en ce moment tient le haut de l'affiche (cf. numéros précédents et ci-dessus). Énorme historien de l'Art, véritable penseur et littérateur, il est une des pièces maîtresses des fondements de la scène plastique niçoise, et fut un pigiste émérite pour notre publication. Nous espérons qu'il puisse avoir la possibilité d'avoir son one man show au MAMAC car il est un des penseurs importants de cette fameuse "École". Marcel Alocco est né, réside et travaille à Nice. Après des études de Lettres Modernes, il revient à la pratique des arts plastiques par la médiation de l'écriture et participe activement à l'École de Nice, d'abord avec Fluxus de 1963 à 1968 (il fréquente alors Brecht, Filliou, Arman, Ben, Serge III...). Dans l'esprit Fluxus, il produit des œuvres (des "Events", des Bandes-Objets et Le Tiroir aux Vieilleries) employant des matériaux divers. Puis de 1966 à 1970, il réunit autour de lui des jeunes créateurs niçois dans le groupe INTERVENTION et, influencé comme eux par Simon Hantaï, participe avec Saytour et Viallat à la création de l'esthétique Supports-Surfaces. En 1967-68, il travaille sur des draps de lit la transformation des formes confrontées aux conditions d'application, tout en expérimentant avec L'idéogramme le rapport textes-formes dans la peinture. Pour lui, l'image est l'une des composantes fondamentales de la peinture car quoi qu'on fasse, "toute peinture fait image", a-t-il écrit. À partir de 1973, il élabore ses Fragments de la Peinture en Patchwork : le tissu est peint, déchiré, remonté par couture ou tricotage, traitant en un même processus les couleurs, figures et supports liés, donnant pleinement sa spécificité au travail plastique. Le détissage de la toile peinte intervient, à partir de 1980, comme moyen de transformation de l'image par le déplacement de fragments de support-couleur. L'exploration des origines (et des techniques archaïques) ont conduit Alocco à s'intéresser (selon une hypothèse de Freud) à l'invention du tissage à partir des cheveux de femmes. De 1995 à 1999, il interroge la peinture avec le support-couleur cheveu, développant de fines miniatures de tissages élémentaires. Après une interruption, de 1999 à 2003, il reprend le travail plastique par diverses études de tissage sur l'image en ikat, s'intéresse à la naissance de l'image dans le dessin d'enfant. Depuis 2010, il travaille les images culturelles par détissages et découpes d'un tissu blanc. Parallèlement, Marcel Alocco a mené un travail d'écriture. Il a dirigé de 1962 à 1965 la revue Identité, et en 1967-68, Open. Il a depuis publié de nombreux articles dans diverses revues et magazines, des essais, des recueils de poèmes et des romans. Dans *Écrire et peindre*, sorti cette année, Martine Monacelli, plasticienne elle-même sous le nom de Louise Caroline et professeur émérite des Universités, nous livre deux entretiens avec Marcel Alocco : matières à "réflexion" et donner corps à l'écriture. Vous y découvrirez un éclairage pertinent de la démarche très personnelle de l'artiste qui a donné naissance à une œuvre picturale ouverte, multiforme, toujours en construction, dans laquelle s'interpénètrent démarches et pratiques singulières.

Exposition Marcel Alocco : Itinéraire 1956 à 1976 : jusqu'au 30 sept, Galerie Depardieu, Nice. Rens : galerie-depardieu / *Écrire et peindre* de Martine Monacelli & Marcel Alocco, Editions de l'Ormaie, 2017

Michel Sajn

La Strada n° 279 septembre 2017

**Martine Monacelli**

## **Matières à « réflexion »**

Dans le cadre de la saison « ÉcoleS de Nice » organisée par la ville de Nice, sous le commissariat général de Jean-Jacques Aillagon, et des célébrations du quarantième anniversaire du Centre Pompidou, le Mamac (Musée d'art moderne et d'art contemporain de la ville de Nice) où l'on peut voir en permanence des œuvres du Nouveau-Réalisme, de Fluxus et de Supports-Surfaces, présentera durant l'été 2017 un panorama de l'art contemporain sur la Côte d'Azur de 1947 à 1977, période qui a notamment vu en partie naître et se côtoyer ces tendances constitutives de presque toute l'École de Nice. Marcel Alocco, né en 1937 à Nice, est l'un des artistes qui a contribué à Fluxus et à l'esthétique Supports-Surfaces, en rupture avec tout académisme. Également écrivain et poète, il est l'un des pivots de ce qu'on a appelé « l'École de Nice ». Son travail sur le matériau, notamment sa stratégie personnelle du fragment (le *Patchwork*), a donné naissance à une œuvre picturale ouverte, multiforme, toujours en construction, dans lequel s'interpénètrent démarches et pratiques singulières. Nous l'avons rencontré pour évoquer les prémices de cette mouvance incarnée par une poignée d'individus déterminés à questionner et déconstruire la peinture. Au-delà du rappel historique, Alocco nous dévoile la spécificité de sa trajectoire et nous confie ses sentiments sur l'art contemporain.

Marcel Alocco rappelle d'abord qu'il vient de la littérature qu'il n'a jamais dissociée de la peinture. Bien qu'écrire et peindre soient pour lui « deux pratiques disjointes », elles ne sont pas inséparables « dans le penser à faire sens ». Sa formation littéraire le prépare à regarder la peinture différemment. Le mouvement Fluxus lui donne l'occasion de reprendre le problème à la racine : « *Depuis les deux années adolescentes durant lesquelles j'avais passé mes jeudis à l'École municipale de dessin, dite Villa Thiole, récompensé par un premier prix de dessin et d'aquarelle et assez bien mis sur les rails du conformisme pour que le directeur Édouard Fer me propose de m'inscrire aux Arts Déco, j'avais choisi d'aller passer le Bac au lycée Masséna... dans la section la plus scientifique ! En terminale, j'ai bifurqué en Philo Lettres car je m'étais déjà impliqué dans l'écriture. Je bricolais parfois entre figuration et abstraction, sans conviction. Puis, j'ai fait quelques collages avec ajouts de petits objets. Donc, l'esprit Fluxus arrivait avant que nous ayons connu son existence. J'ai rencontré Ben en 1958, participé à ses publications et je l'ai publié dans mes revues Identités et puis dans Open. J'ai fait la connaissance de George Brecht dès son arrivée à Villefranche en 1965 et publié l'entretien enregistré ce jour-là avec lui et Ben dans le n° 11/12 d'Identités centré sur l'École de Nice. Robert Filliou était présent et me donnera une étrange collaboration de présentation et traductions de jeunes poètes japonais. J'avais dans le numéro suivant aussi repris un long extrait d'un entretien de John Cage et sollicité des déclarations d'artistes dans l'esprit Fluxus. Je n'ai pas adhéré à Fluxus parce qu'il n'y avait pas adhésion à un groupe, c'était un courant sans rives fixes. Seul George Maciunas, à New York, dressait des listes dans lesquelles figuraient des artistes américains, mais aussi des Japonais et des Européens, dont les Niçois. Certains artistes, comme Filliou, refusaient d'être Fluxus, mais collaboraient avec Maciunas, qui les listait avec raison car ils étaient bien dans l'esprit Fluxus. À partir de 1966, avec la liberté de*

*Fluxus, je me suis à nouveau posé le problème du comment faire sens en peinture. Tous les moyens et matériaux permettant l'expression étaient pour nous valides, pourquoi pas la peinture ? Les "Toutfaits", Ready-mades de Duchamp avaient été pris de façon négative, comme condamnation. Fluxus les interprétait en positif comme liberté du tout possible, pourvu qu'il y ait sens. »*

À la fin des années 1950, et jusqu'au milieu des années 1970, l'École de Nice, qui n'est d'ailleurs, il faut le souligner, ni une école ni un mouvement localisé à Nice, incarne une période de rupture. Alocco se plaît à évoquer ce qui l'a attiré dans son esprit et ses pratiques : « *L'École de Nice n'avait rien d'institutionnel, elle résultait de la prise de conscience par un groupe d'artistes d'un fait sociohistorique dans l'art. Dans une France très centralisée, tout dépendait de Paris. Et puis, dans la première moitié des années 1960, sur la Côte d'Azur, seul endroit "provincial" où ce phénomène a lieu, au moins une dizaine d'artistes locaux émergent au niveau national et plus. La première exposition intitulée École de Nice a lieu en 1967, (1) mais deux ou trois manifestations plus informelles avaient déjà réuni une partie de ses participants, notamment à la Galerie A, en 1966. Fin 1967, le "Hall des remises en question" est un moment de regroupement décisif. Sa pluralité était annoncée par cinq affiches semblables, "L'Art c'est..." qui sont de Ben (l'art c'est mon cul), Erick Dietman (l'art c'est un mot), George Brecht (l'art c'est ça, avec image d'une montre), Filliou (l'art c'est fruité, sur fond jaune) et Marcel Alocco (l'art c'est SMKST). Cette manifestation, prise en charge financièrement par Patrick Saytour, Ben Vautier et moi-même, marquait la confluence des divers courants de pensées, avec la participation de Fluxus et "La Cédille qui sourit", grâce à Ben, divers Nouveaux-Réalistes, et à la demande de Saytour et de moi-même, de Viallat, Dolla, Daniela Palazzoli et quelques autres que Ben n'appréciait pas vraiment à ce moment-là... En 1968 ou 1969, dans une de ses publications, à propos de ceux que j'avais invités à "Environs" à Tours, il désignait notre tendance — plusieurs travaillant sur ce qu'on commençait à dire "toiles libres" — comme étant "les chiffonniers d'Alocco". Pour Ben tout était ou blanc ou noir, c'était tissu-chiffon peinture-peinture matissienne, donc méprisable dans son interprétation duchampienne. Mais cette diversité, comme on le voit parfois conflictuelle, faisait la richesse créatrice niçoise : on s'écharpait sur nos positions, mais on continuait les rencontres pour argumenter ou rigoler en copains. »*

De ce questionnement de l'esthétique traditionnelle surgit le mouvement Supports-Surfaces. Alocco raconte comment il est entré dans cette pratique : « *Ben demande à George Brecht si avant sa démarche actuelle il a "peint des toiles". George Brecht répond : "entre 1955 et 1957, j'ai fait des tableaux sur des draps. Je versais de l'encre puis je les étendais. Il s'agissait de recherches sur le hasard". Le mot "drap" était pour moi très fort. J'ai entendu bien sûr drap de lit. Le tissu dans lequel se passent tellement de temps et tant de choses. Il signifiait l'amour, la naissance, le sommeil et les rêves, la mort... et le drap devient linceul. Et puis le format déterminé par les dimensions du corps humain, au format des gestes à froisser ou à repasser, à plier, à étendre. Plus forte encore comme drap, l'histoire forte du tissu et du corps a obligé mon choix : je n'ai d'abord travaillé expérimentalement que dans la matière des draps. La vraie question était : peut-on encore donner du sens à la peinture ? Buren, Mosset, Parmentier, Toroni présentaient des toiles en clamant "nous ne sommes pas peintres". D'autres se sont dit qu'on pouvait examiner le problème à partir des moyens de la peinture, sur quoi j'étais*

*d'accord. Mais ceux qui allaient devenir Supports-Surfaces réduisaient les composants au châssis, à la toile et à la couleur. Matérialisme primaire. Ils oubliaient l'essentiel : l'homme debout portant tout son héritage iconique. Tandis qu'avec l'"Idéogramme", recherche de ce qui fait la tache devenir signe, j'affirmais que "Toute peinture fait image" et je revendiquais des milliers d'années de peinture, jusqu'à l'art pariétal préhistorique ».*

L'œuvre d'Alocco est en effet habitée par une volonté d'utiliser l'acquis pictural des siècles écoulés d'Adam et Eve à Mickey en passant par le taureau de Lascaux. Son « Musée imaginaire » se construit avec des échantillons représentatifs des temps et de diverses cultures d'Europe, d'Asie, d'Afrique et d'Amérique. Après avoir disposé « sur une surface des images d'origines et de temps différents, parmi les plus reconnaissables », il déchire et mélange au hasard les morceaux, démarche qui exigeait bien sûr d'abandonner le châssis : « J'ai cousu parce que si la logique de la peinture est de coller — la peinture en général colle bien papier ou tissus —, la logique du tissu est la couture. À partir du tissu déchiré, le fil, les nœuds, les tresses, les filets, le tissage et le détissage, le retour dans l'histoire mythique du tissage inventé par les femmes avec leurs cheveux selon l'hypothèse freudienne... Et la présence de Fluxus dans le souci de déborder, récupérer les fils, les tissus de sol maculés, les essuie-pinceaux, les vêtements tachés de couleurs au travail, et l'affirmation par une exposition en 1974 chez Ben, "La peinture déborde" présentant tout cela dans la reconstitution d'un atelier symbolique ».

Le fil, les fils, dans l'œuvre d'Alocco sont en effet un élément central qui touche à l'intime, à une histoire, marquée par de terribles absences et pertes (2), et qu'il tenterait de recoudre sans jamais y parvenir : « Nous tirons le fil de la pelote que menacent les ciseaux de la nocturne Parque Clotho. Tisser/détisser/retisser/redétisser, c'est Pénélope qui de ce fil tente de tromper le temps des prétendants, en tissant quoi ? Du drap ? Oui, mais ce drap est destiné à être le linceul de Laërte mais tant qu'il n'est pas terminé il ne peut être ce linceul et Laërte qui fut roi avant Ulysse ne peut mourir. Or, en l'absence de son fils, son ombre royale semble aider Pénélope à arrêter les prétendants en agissant comme un surmoi fantomatique. (Pénélope à arrêter les prétendants.) Détisser/retisser, est-ce la vie qui comble l'absence ? Dans chaque période de mon travail il y a un manque, une faille, un vide, un déchirAGE. Rend compte du livre de Philippe Delerm *Journal d'un homme heureux, qui vient de paraître*, j'ai écrit dans *Perform'Arts* (3) que si je tenais et publiais mon journal je l'intitulerais *Journal d'un homme pas malheureux*. » Avec ce brin d'humour qui le quitte rarement, il conclut : « Moi j'avance à tâtons plutôt qu'en éclairer. Je ne peux me voir que dans des miroirs, qui tout en inversant, et imparfaits, déforment ». Dans le *NU(e)* n° 32, sous le titre d'un roman resté inédit *Une manufacture des écritures*, il y a ce paragraphe : « On s'est battu contre soi et contre les mots pour un peu s'avancer et des décennies après que la jeune personne a saisi le stylo avec la prétention d'éclairer au moins sa propre pensée — on était à la fois ambitieux et modeste — on s'aperçoit qu'on n'a sûrement avancé que dans l'âge. »

Martine Monacelli

La Revue Nouvelle (Bruxelles) n°2, mars 201

7

94

1 Galerie Alexandre de la Salle, Vence, février 1967. 2 Un thème qui hante aussi ses écrits. Sur la reconstruction du temps de *l'infans*, réputé sans souvenirs, lire par exemple, Marcel Alocco, «...d'un âge sans mémoire », Éditions L'Amourier, 2007. 3 Magazine d'art paraissant à Nice, qui persiste sur le Net.

**Martine Monacelli**

## **Ode au féminin : le cheveu sur la toile**

Nos cheveux ont de « l'esprit » et ils l'affichent<sup>9</sup>. Depuis la nuit des temps ils sont au centre du cérémonial de la vie des hommes, au moins, en tout cas, depuis le geste d'Isis qui, à la mort de son mari Osiris, lui sacrifia l'une de ses magnifiques tresses... Rasage du crâne en signe d'expiation, de renonciation religieuse, scalpation par désir d'anéantir l'adversaire (chez les Apaches), fétichisme et magie noire, marque de classe au Moyen Age (la longueur de coupe renseigne sur le rang de noblesse ; les serfs les portent courts) ou marque ethnique (chez les femmes Yao en Chine la chevelure peut atteindre plus de deux mètres), dans toutes les civilisations les cheveux sont associés au rituel, du plus banal au plus codé, que ce soit un rite de passage ou la préparation de notre coiffure journalière (soumise elle aussi, qu'on le veuille ou non, à des diktats). Vénérés comme reliques des saints, symboles de la force surnaturelle de Samson, ou de sensualité débridée lorsque la chevelure déployée est offerte au regard (la pécheresse Marie Madeleine s'en sert significativement pour essuyer les pieds de Jésus d'une caresse), mémoire infaillible des substances ingérées par le corps et reflet de sa santé comme de ses maladies, les cheveux sont donc une composante signifiante du corps et participent de l'essence de l'être.

Aussi, lorsque l'on voit se glisser dans l'œuvre artistique ce matériau naturel intimement associé à l'individu qui l'a soit « donné » ou à qui on l'a « volé », peut-on légitimement s'interroger sur sa présence. Oser toucher à la personne par cet intermédiaire (impliquant notamment la coupe du cheveu et son maniement par les doigts qui s'imprègnent de son odeur animale) provoque chez d'aucuns un malaise face à ce qu'ils jugent être la métaphore d'une concupiscence perverse, de voyeurisme, voire d'un viol, et chez d'autres un sentiment d'horreur, semblable à celui qui envahit les libérateurs des camps à la vue des sept tonnes de cheveux retrouvés à Auschwitz. Chercher un mobile moins offensant entraîne sur la piste de l'art africain dont les œuvres contemporaines ont amplement pillé les formes : serait-ce un emprunt au signifiant fascinant des masques ? Mais ceux-ci utilisent plutôt des matières végétales comme le chanvre pour simuler la chevelure. Pour comprendre la présence de cet élément pileux sur la toile (y compris pubien comme chez le peintre catalan Antoni Tapiès), il n'est pas inutile alors de se pencher sur un art oublié très accompli, prisé par l'aristocratie. Au XVIIe siècle les « ouvrages en cheveux » sont une véritable industrie qui siège au Palais Royal ; la demande est forte et peu de mèches échappent aux ciseaux des barbiers-perruquiers. Au XIXe siècle il devient très en vogue, notamment chez les jeunes filles romantiques qui tressent ce matériau impérissable, coupé à l'occasion d'une naissance, en gage d'amour ou en souvenir du

disparu : l'on prélève des mèches de cheveux sur les êtres aimés pour les tisser en médaillons, bagues, boucles d'oreilles et bracelets, le plus souvent sertis de métal précieux. Pour ce faire l'on s'inspire de quantité de modèles que l'on trouve dans d'épais catalogues. Citons l'extraordinaire *Album illustré de dessins en cheveux* par J. Marcellin (1888), ou le magnifique *Album de Dessins en Cheveux* de P. Florentin (Paris, c.1870) dont les bijoux de deuil dessinés par Jean- Pierre Thénot se déclinent en des centaines de modèles disponibles sur commande. Les motifs de tissage rivalisent de sophistication, à la mesure des sentiments passionnés souvent extrêmes qui animent les intéressés. Ainsi découvre t-on aujourd'hui, parmi les legs du musée de la Vie romantique ou du musée Carnavalet, les testaments pileux de Charlotte Robespierre ou Maurice Sand. En Angleterre c'est un art national, comme en témoignent les très beaux spécimens qui ornent les collections du Victoria and Albert Museum à Londres. Antoni Forrer est l'orfèvre en titre des bijoux de cheveux de sa Majesté. L'encyclopédique *Self-Instructor in the Art of Hairwork* de Mark Campbell (New York, 1847), traduit en plusieurs langues, compte plus d'une centaine de patrons de tressage dont la technicité ne cesse de surprendre le lecteur.<sup>10</sup>

L'art du cheveu connaît de nos jours une recrudescence d'intérêt chez les collectionneurs comme les artistes : l'engouement a ressurgi en 2011 lorsque la bague en or décorée des cheveux tressés de Marie-Antoinette s'est vendue en grande pompe à l'Orangerie du Château de Cheverny. **Une mèche de cheveux de Napoléon 1er a atteint le prix de 18 000 euros en 2019 à Fontainebleau.** Le musée du quai Branly s'est emparé du sujet avec l'exposition «Cheveux chéris : frivolités et trophées» (2013). Nettie Wakefield, par exemple, jeune dessinatrice britannique, munie de ses crayons Faber-Castell chéris, a fait de la coiffure un élément central de définition de ses sujets. Florence Guillemot Vilain propose des constructions en papier fragiles et délicates. Une coiffeuse macédonienne, Svetlana Grozdanovska, en fait de portraits de stars sur Instagram, la nantaise Marie Drouet en fait des paysages. Il est un artiste français de grand renom qui a tout particulièrement contribué à l'épanouissement de cette technique. Ses travaux en la matière sont significatifs, environ 40 tissages (dont un acquis par le Mamac de Nice), et 24 résilles, y compris de petits nouages ou collages sur des bostons format carte-visite, souvent cadeaux aux donatrices, ou dans livres tirages d'art).<sup>11</sup> Marcel Alocco, plus connu pour ses *Patchworks* et ses dé-tissages, s'est livré à cet exercice inverse parce que: « *quitter les lins de la toile, les cotons du Patchwork, quitter les tissus industriels pour le tissé des cheveux, c'est retourner au rapport premier de l'homme à la nature, à son vêtement, à sa parure. Se pencher sur un textile humanisé, plus proche du texte que de la structure, de la culture que de la*

---

<sup>10</sup> Sur l'étendue de cet art voir aussi Andrée Chanlot, *Les ouvrages en cheveux : leurs secrets* (L'Amateur, 1986)

<sup>11</sup> Ils ont fait l'objet d'un article de l'artiste dans la revue *Energia, Recherches doctorales*, n° 3 (Première exposition : « Fragments, avec cheveux »,Galerie Alain Oudin Paris, avril 1997) et en 2004 d'une exposition personnelle « Y'a un cheveu» au Musée de Villeneuve-Loubet.

*nature. La zone ambiguë où se fait le passage. Je suis toujours du parti d'Homère. » Il est donc bien placé pour nous aider à décoder le procédé et comprendre son sens.<sup>12</sup>*

Un jour, en 1994 où il intervenait auprès de collégiens, il souhaite montrer « *qu'en inventant le tissage l'humain avait inventé le tableau : châssis, tissu, couleurs etc.* » Il a alors l'idée, insufflée par l'hypothèse de Freud que les femmes ont inventé le tressage et le tissage (selon ce dernier en observant la pousse de la toison pubienne à la puberté), de « re-inventer » le tissage sur un châssis découpé dans du carton : « *je demandais alors quelques longs cheveux aux filles. 20 cheveux, pour 10 en chaîne et 10 en trame* ». La démonstration que « *toute peinture fait image* » fonctionne immédiatement: « *on démarre sur le tissage originel des cheveux et tous les constituants élémentaires de la Peinture apparaissent: le châssis du métier à tisser, le tissu à tendre, subjectile sur ce même châssis ou un autre, la combinaison des couleurs dès la constitution du support textile, avec les trois primaires "biologiques" blond, brun, roux, le tout donnant en fin de compte --en fin du temps-- ... du blanc. Le cadre, pour fixer le tout en l'état. Et l'image est déjà là avec la forme du coupon, le rapport des nuances toujours présentes dans une chevelure, les couleurs avec les juxtapositions de cheveux d'origines diverses. Un point de départ en apparence donc strictement pédagogique...*

Si cette période chez l'artiste a séduit très peu d'acheteurs, elle a déclenché une belle polémique. Car travailler à partir de cheveux n'est pas dépourvu de difficultés. Difficulté d'approvisionnement d'abord, avoue Marcel Alocco : « *il y a dans le cheveu de l'intimité, de l'affectivité, et de l'Histoire. J'ai négocié, convaincu au processus d'échange, don et contre-don, chaque donatrice recevant un petit travail... Et sur l'œuvre j'indiquais le nom des donatrices, d'abord ma fille, ma nièce etc.* » Sans compter les risques de méprise: « *on me parlait bien sûr d'Auschwitz, où le pillage entasse la matière industrielle des cheveux rendus anonymes par le mélange et l'accumulation, masse des cheveux d'une foule, masse de cheveux née de la haine. J'ai hésité à m'engager dans ce travail tant que n'a pas été résolu le problème de l'origine des cheveux mis en œuvres: ce ne pouvait pas être une matière récupérée dans mon salon de coiffure habituel, par exemple, c'est-à-dire des cheveux comme matériau brut à traiter de façon mécanique* ». Mais après tout Alocco ne fait que renouer avec un art passé sans même en renier la nature sentimentale : « *dans la tradition, on garde la mèche d'un enfant, on donne une mèche à son fiancé, on conserve la mèche dans un médaillon avec une chaîne autour du cou. L'offre d'une mèche de cheveux conserve le sens symbolique d'un lien. Il concrétise une relation amoureuse ou magique. Je pense à 'formule magique' car dès qu'on entre dans les mots, on ouvre au texte, on tisse. Il fallait une relation personnelle à une personne déterminée, féminine, en un geste assumé: la mèche donnée l'est de personne à personne, dans une relation affective qui dit, sinon l'amour, du moins l'estime et la reconnaissance de l'artiste aux yeux de la donatrice* » Et dans ce dernier point résiderait toute la différence. Comme tout créateur il veut apporter une signification toute personnelle à sa démarche, non sans une pointe d'humour -- faire entrer les femmes trop souvent oubliées de l'Histoire

---

<sup>12</sup> Dans « *Dons et textures pour Marcel Alocco, logique et mythologie du cheveu* », Gilbert Lascault relie les structures énigmatiques de l'artiste à la place de la chevelure dans diverses cultures. (Voix Editions / Richard Meier, 1999)

« dans le dialogue créateur du plasticien, dialogue dans lequel la donatrice est aussi par fondation l'inspiratrice. Et c'est bien grâce à ce rapport que ce travail avec des cheveux a été, pour moi, initié. Je dirais donc dans un rapport d'amour. Mais aimer n'est pas être amoureux, même s'il s'agit d'une relation à fleur d'épiderme, intense ou ... tirée par les cheveux. » Et cela marche ! Après avoir vu les premiers travaux, des collégiennes viennent lui proposer une mèche de leur chevelure : « elles me disaient 'Je veux être dans l'œuvre'. Le Larousse dit que les donateurs sont souvent représentés dans les œuvres d'art. Donatrices, elles seront présentes dans l'œuvre, 'sans figure', simplement par l'écriture du prénom et d'une initiale, à demi anonymes puisque reconnues seulement d'elles-mêmes et des entourages, mais individualisées et présentes avec la même intensité que les commanditaires des œuvres religieuses de jadis. Ici encore, elles sont (on est) dans le texte. » Le vœu est pieu. Alocco a beau vouloir éviter le « magique » attaché à l'usage du cheveu dans l'art ou l'artisanat <sup>13</sup>, et tenter de se dégager du côté affectif, dès que l'on observe attentivement l'œuvre, le contraire saute aux yeux, même si l'artiste s'en défend : « il s'agit toujours dans mes tissages de propositions abstraites, les cheveux étant l'élémentaire 'matériau' de la constitution du tissu, formes simples avec jeux des couleurs naturelles, jamais de cheveux teints. Au plus complexe, reprise du système du Patchwork par coutures de fragments, ou reconstitutions de procédés 'historiques' comme l'écoissais ou, en dernière étape, reprise des 'Résilles'. Dans mes propositions le corps est absent, aucune forme pour le suggérer.»

Paradigme impossible à tenir : la dimension amoureuse, jouissive et érotique affleure dans toutes ses tapisseries, dans un corps à corps mi-conscient. Alocco, qui décrit son travail, érotise le geste : « le peintre, le laboureur, l'écrivain et le tisserand sont unis dans un geste d'aller-retour: ils "font la navette"; ils sont latéralisés. Ils vont de l'archaïque au présent. Moi je suis droitier, et cependant l'aiguille-navette va de gauche à droite tenue par la main gauche, et de droite à gauche le rang suivant, tenue par la main droite. C'est de la peinture ambidextre. Alors que le pinceau, ou l'instrument qui d'une façon générale dépose la couleur est tenu par la main directrice. A remarquer que dans la couture aussi les deux mains sont employées. L'une soude les bords, maintient la tension, manipule le tissu, l'autre manœuvre l'aiguille. On écrit que c'est du cousu-main. J'écrirais volontiers 'Cousu-mains' ». Le résultat demeure invariablement suggestif du corps féminin. Dans le tissage n° 27 (1995), dont nous montrons un exemplaire en ligne, synthèse de blonds, bruns, roux, la trame, magnifiquement serrée par un va-et-vient d'aiguille appliqué et patient, forme des rectangles qui peinent à masquer la géométrie pubienne sous-jacente que souligne encore davantage l'ébouriffement des cheveux qui s'échappent du cadre. Une chaîne délicate, semblable aux cordes d'une lyre, simule l'innervation que le jeu d'un virtuoso fera vibrer de plaisir. Plus frappant que jamais, les points (de suture) rajoutés de sa main plaquent des réminiscences des blessures de la femme, lors de la maternité, l'excision ou de la réparation d'un viol.

Dans ces tapisseries de cheveux, comme dans l'art, le corps de la femme est là, flagrant, omniprésent, redoutable, fatidique. Jules Michelet dans *La soie* n'écrivait-il

<sup>13</sup> La Galerie Alain Oudin avait de sa propre initiative prêté en 1999 un *Tissage de cheveux* par Alocco pour une exposition *Fétiches & Fétichismes* présentée par le psychanalyste et critique d'art Jean-Michel Ribettes, à Paris, Passage de Retz, avec 214 artistes au catalogue (Editions blanche 1999).

pas à propos du tissage: « *l' idéal des arts humains dans le filage et le tissage... l'idéal que nous poursuivons c'est un beau cheveu de femme ...[ la chevelure] c'est la fleur de la fleur humaine* ». Irrésistible tentation chez les poètes. Les vers lascifs de Lamartine à propos des long cheveux « *tressés chauds encore en doux tissus soyeux ... [ étendus] en tapis sous les membres des dieux* » (*La chute d'un ange*) n'ont de rivaux que les transports éblouis de Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé ou Guillaume Apollinaire devant la parure féminine. «*Appareil à caresses* » sous la plume d'Aragon, la chevelure, poétique, suave et chaude, inonde de toute sa splendeur la littérature et la peinture.

**Martine Monacelli**

La Revue Nouvelle (Bruxelles)

Publication dans le n°1/2021