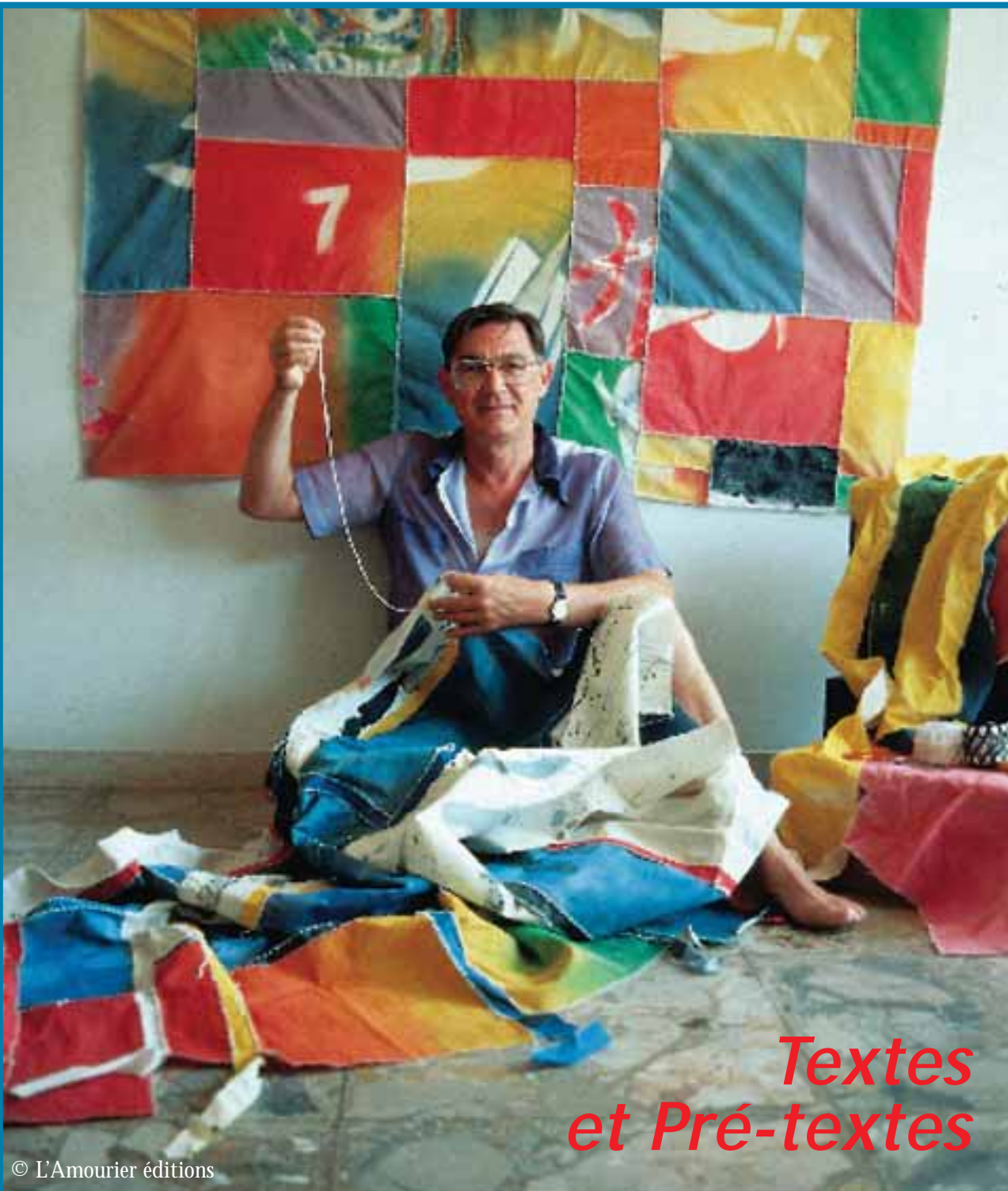


Marcel Alocco



*Textes
et Pré-textes*



Raphaël Monticelli,
Textes et Pré-textes dans l'œuvre de Marcel Alocco

Alain Freixe,
Présentation du Cahier Amourier sur Marcel Alocco

Raphaël Monticelli,
Un cheveu dans la langue

Alain Freixe et Raphaël Monticelli,
Entretien sur l'œuvre de Marcel Alocco

Alain Freixe,
Note sur La promenade niçoise

Yves Ughes,
Note sur Laërte

Raphaël Monticelli,
Note sur "...d'un âge sans mémoire"

Alain Freixe et Marcel Alocco,
Entretien à propos "...d'un âge sans mémoire"

Raphaël Monticelli,
Lettre aux collégiens de Valbonne sur l'œuvre de Marcel Alocco

s
o
m
m
a
i
r
e

Textes et pré-textes dans l'œuvre de Marcel Alocco

Si la “première trace d'un travail artistique conservé”¹ de Marcel Alocco, un “nu couché en argile vernie”, date de 1952, sa première œuvre publique est un livre, paru en 1959: *Poèmes adolescents*². Marcel Alocco a 22 ans. L'ouvrage suivant, *Au présent dans le texte* paraît en 1969³. Entre ces deux dates, Marcel Alocco a fondé trois revues, publié une quarantaine d'articles de critique – de littérature d'abord, puis, de plus en plus, d'art – s'est installé dans le milieu des arts plastiques, a présenté ses travaux dans 5 expositions personnelles, noué des contacts avec les Nouveaux Réalistes, participé aux événements du mouvement Fluxus, et aux débats et expositions de la peinture analytique et critique, dans la proximité de ceux qui allaient fonder Supports-Surfaces et le Groupe 70.

En dix ans, entre la publication de son premier recueil et celle de son premier roman, l'écrivain a diversifié sa démarche, croisé les moyens des arts plastiques et ceux de la littérature, construit une œuvre de peintre originale en ce sens qu'elle pose, avec les moyens du peintre et dans le domaine de la peinture, des problèmes

que la linguistique et la sémiologie posent alors d'abord à la littérature et, par contrecoup, à la plupart des sciences humaines, sinon à toutes.

En 1969, Marcel Alocco a mis en place sa série de *l'idéogramme*; il a travaillé sur les avatars du “signifiant”, terminé le *Tiroir aux vieilleries*, produit ses *Bandes-objets* et ses “events” Fluxus. Il a ainsi jalonné ces 10 années de travail de toute une série d'œuvres comme autant d'indices d'une réflexion en acte.

Dans tous les cas, l'œuvre, qui naît dans le heurt entre écriture et peinture, met en cause les distinctions habituellement opérées par les catégories de l'art; elle renvoie ainsi tout autant aux problématiques du livre d'artiste – au sens très strict retenu par Anne Moeglin-Delcroix⁴ – et à celles qui sont en œuvre dans le mouvement Fluxus⁵.

⁴ In *Esthétique du livre d'artiste (1960-1980)*, Jean-Michel Place / BNF, Paris, 1997. Anne Moeglin-Delcroix y défend l'idée que “le sens du livre est le livre en son entier, non ce qu'il contient. (...) le livre n'a pas un sens, il est son sens; il n'a pas une forme, il est une forme.”

⁵ Né à la fin des années 50, le mouvement Fluxus est proche, par ses mises en causes et ses attitudes, du mouvement DADA à qui il reprend, notamment, la contestation systématique de l'art établi, et le souci de construire des relations nouvelles entre “l'art” et “la vie”. La région niçoise a été profondément marquée par l'influence de Fluxus en raison de la présence de personnalités comme Ben, Filliou ou George Brecht.

¹ In *Alocco, Itinéraire 1952-2002*, éd. de l'Ormaie, Vence, 2002

² *Poèmes Adolescents*, éd. Millas Martin, Paris 1959

³ *Au Présent dans le texte*, éd. P.J. Oswald, Paris 1969

D'une certaine façon, dans un climat de mises en causes, de rejets et de contestation, Marcel Alocco met en place une esthétique qui cherche à "remotiver" le signifiant par les moyens de l'art. La linguistique, alors prégnante, faisait valoir que l'une des caractéristiques du "signifiant" était l'absence de "motivation": qu'il n'avait besoin d'aucune relation formelle avec le "signifié". Marcel Alocco part de cette analyse et cherche, par les moyens des arts visuels, à construire une relation entre ces deux aspects du "signe".

Plus généralement, ce sont les constituants du texte et du récit, les conditions de possibilité de la naissance du texte, et de son inscription dans le champ de la littérature, de la poésie et de l'art, qui font l'objet du *travail* artistique de Marcel Alocco à cette époque.

C'est ainsi que, de proche en proche, du signifiant à l'idéogramme, de l'idéogramme à l'image "significative", travaillant le cache et le caché, la trace, l'indice et l'empreinte, l'objet, l'icône et le mot, du texte au textile, de la page au tissu, l'œuvre visuelle d'Alocco va devenir cette construction inattendue qui n'est pas seulement "peinture", qui ne se résout pas à ses seules dimensions "plastiques", qui n'est plus "écriture" mais qui ne se comprend que dans le rapport intime à l'écrit et à la langue: livre d'artiste aux multiples facettes.

Dans cette mise en place, les *bandes-objets* de 1966 interrogent la narration et la capacité à produire un effet narratif de la seule mise en séquence d'un objet ou d'une série d'objets. À la croisée du Nouveau Réalisme, de la Figuration Narrative et de la bande

dessinée, les *bandes-objets*, qui doivent au texte leur organisation et leur sens de lecture, entrent pleinement dans la stricte définition d'Anne Moeglin-Delcroix; ils constituent en cela le premier résultat du croisement opéré par Alocco entre texte et image ou, pour être plus proche de la réalité de la série, entre langage et vision: le "texte" se limite en effet la plupart du temps au seul titre, et les "images" sont des objets réels. Notons que les *Bandes-objets* prennent naissance après la fin de la rédaction, en 1964, de *Au présent* dans le texte et que ce roman présentait, par sa disposition inhabituelle, une interaction entre le texte et sa présentation visuelle.



Bande-objet N° 6, 1966 (matériaux divers, 40 x 15 x 12) Mamac Nice

Le *Tiroir aux vieilleries* date de l'année suivante⁶. Comme les *Bandes-objets*, les œuvres de cette série réunissent des objets dans des boîtes. Le point de vue, pourtant, change: aux grands thèmes (la censure, la mort, l'art) et à l'humour, se substitue une fiction de l'intimité, une sorte de nostalgie immédiate et une dose d'autodérision. Par ailleurs chaque objet recueilli donne lieu à une légende – manuscrite dans une bulle inspirée de la BD – qui précise, de façon, très anecdotique et

⁶ *Le tiroir aux vieilleries*, exposition personnelle, galerie Ben doute de tout, Nice, 1967

plate, des faits personnels, des dates ou des usages. Les *Bandes-objets* faisaient du regardeur le lecteur d'un texte latent, induit par la mise en séquence des objets. Par le ton, la forme que prennent les bulles et la fausse banalité du propos, le *Tiroir aux vieilleries* en fait le découvreur des désordres quotidiens et le lecteur d'un texte explicite dénué, comme tel, de toute dimension "poétique" ou "littéraire"... Le ramassage des fonds de tiroir, la fiction autobiographique, la mise en cause de la "littérarité" ou de la "poéticité", la dérision, le dédain de la "composition", le refus, apparent au moins, de mise en page et de typographie, la mise en cause de la distinction entre arts du langage et arts visuels, la narration éclatée qui résulte de la disposition des objets témoignent clairement des préoccupations d'Alocco. On y retrouve les positions habituelles du mouvement Fluxus et les problématiques des mouvements plastiques de l'époque. On y reconnaît le double questionnement du texte et de l'image... En même temps la référence aux Calligrammes est claire, et l'écho à la démarche que Christian Boltanski initie justement au même moment, assez troublant.

La même année est initiée la série de *l'Idéogramme* qui fera l'objet de deux expositions personnelles dès l'année suivante⁷. Avec cette nouvelle série, la relation entre texte et image est placée davantage au centre des préoccupations: il ne s'agit plus du texte induit, ou du texte-légende, mais de la mise en place d'un véritable

"système de signes" dans lequel Alocco explore la façon dont des formes et des textes peuvent évoluer, se contaminer et produire des effets à partir du moment où on leur fait subir des modifications de type linguistique et/ou plastique. *Inscriptions, Empreintes, Traces, Leçons, Brouillage et détérioration d'un signifiant*, les titres des séries de *l'Idéogramme* disent clairement ce qui occupe alors Marcel Alocco.



Triptyque brouillage détérioration, vertical, 1970 3 volets 100x81

Entre-temps, Alocco a rencontré les nouvelles problématiques de la peinture: celles que manifeste, par exemple, dès la fin 1966, le groupe de BMPT⁸; celle qui naît dans la mise en place des groupes de la peinture analytique et critique comme Supports-Surfaces ou le Groupe 70; celle que défend, dans les mêmes années, et s'opposant à BMPT, un peintre comme Buraglio⁹. Dans le dialogue qu'il engage avec les artistes, Alocco intègre quelques-unes de ces problématiques et de ces pratiques tout en refusant la thèse selon laquelle la

⁸ Le groupe BMPT, des initiales des quatre fondateurs, Buren, Mosset, Parmentier et Toroni se constitue, fin décembre 1966, sur, notamment, la dénonciation de l'expression de la sensibilité dans l'art, et sur le fait qu'une œuvre ne "signifie" rien d'autre qu'elle-même.

⁹ Pierre Buraglio écrit, par exemple, en 1967: "À partir de Pollock s'ajoute un emploi intransitif: je peins. Peindre un tableau – la force de celui qui le produit devient le sens dernier de ce tableau."

⁷ *Idéogramme, chapitre premier, galerie A. de La Salle, Vence, février 1968*

Idéogramme, chapitre second-tissus, Circolo La Fede, Rome, octobre 1968

peinture n'a de sens qu'elle-même. Pour Alocco, "toute peinture fait image" et toute image fait sens. La résistance d'Alocco à la thèse ci-dessus trouve sa raison dans la relation qu'il voit, qu'il établit et qu'il travaille, plus qu'entre texte et image, entre langage et vision. Les œuvres des années 66-69 construisent, par et dans la pratique, la position de l'artiste: les catégories de l'art sont caduques, arts visuels et arts du langage sont à comprendre dans un même système d'ensemble de production du sens. Lorsque s'achève l'année 1969, Alocco dispose des grandes lignes de ce qui va se développer dans la suite de son travail.

Ainsi toutes les périodes qui vont suivre peuvent être lues et comprises comme le développement de cette problématique de fond qui naît de la tension entre objets du langage et objets de la vision.

L'idéogramme était fondé sur cette utopie d'un langage, ou au moins d'une écriture, reconstitué, sur la création d'une sorte d'espéranto artistique personnel, que l'on pourrait dire "de laboratoire". Les "signes" sur lesquels Alocco va expérimenter la relation entre langage et vision sont d'abord des "signes-Alocco", regroupés dans un véritable lexique et organisés selon des procédures et des systèmes. Entre 1969 et 1973 Alocco opère un bouleversement dans ce "système de signes" qui va affecter son travail pendant près de 30 ans: il ajoute aux "signes-Alocco" un ensemble d'images prises dans notre culture visuelle et qui vont

faire l'objet de toute une série d'expériences et de transformations. Le catalogue¹⁰ de ces images fait apparaître Matisse, Picasso, Mondrian ou Cranach à côté de Pinocchio, Mickey ou le logo des postes. Il associe des écritures latines, hébraïques ou chinoises; il constitue un échantillonnage significatif de ce qui fait à la fois "image" et qui s'inscrit dans notre culture visuelle et en même temps "langage": et qui ne peut faire "image" et "sens" que parce que c'est verbalisable. En constituant ce catalogue, et en le travaillant, avec les outils et les procédures du peintre – la toile, la couleur, le pinceau, la bombe, l'empreinte, le cache, etc. – et en le prenant comme prétexte à un travail sur les moyens et les outils du peintre, Alocco a fait de toute son œuvre un "livre d'artiste" dont chaque œuvre constitue une page, un chapitre ou un *fragment*. C'est là, me semble-t-il, dans le destin d'Alocco, le sens de la grande aventure du "Patchwork" et de ses développements dans l'effilage, le tricot, le tissage de cheveux, et, dans la toute dernière période, le travail à partir de dessins d'enfants.

La relation de Marcel Alocco aux livres mérite qu'on l'explore particulièrement, justement parce qu'elle fait apparaître que toute l'œuvre, plastique et littéraire, tourne autour d'un seul axe: que l'on considère les œuvres purement plastiques ou la production plastique dans les livres, c'est la même problématique qu'on voit à l'œuvre.

Si l'on examine en effet les livres dans lesquels et sur lesquels Alocco intervient comme artiste, on ne peut manquer de noter que, dans sa relation au texte littéraire, Alocco-peintre intervient toujours après coup, et

¹⁰ cf *Fragmentaires*, Marcel Alocco, éd. Voix, Richard Meier, Montigny, 1995. Alocco y présente les "Prétextes aux "images pré-textes" qui dit bien la problématique dans laquelle se situe son œuvre.

qu'il n'hésite pas à "illustrer", au sens le plus courant de ce terme, les textes des écrivains et poètes vivants avec lesquels il entretient des relations artistiques¹¹, ou à se frotter aux grands textes de la littérature comme il l'a fait avec Dante¹². On note aussi qu'il illustre ses propres ouvrages, et qu'il le fait, la plupart du temps, en collaboration avec des peintres¹³.

Cette pratique de l'illustration ne prend en fait son sens que dans la relation qu'elle entretient avec la mise en place du "livre d'artiste" qu'est l'œuvre d'Alocco. Si Alocco se retrouve dans la situation d'illustrateur au sens traditionnel du terme, s'il intervient une fois le livre écrit dans une posture que l'on pourrait croire "ornementale", il est remarquable qu'il n'intervient jamais pour donner, par l'image, une interprétation au contenu de l'ouvrage qu'il illustre : la plupart du temps, dans son travail d'illustrateur, Alocco choisit, dans son catalogue "prétexte" une icône qu'il va faire cohabiter avec le texte qui lui est proposé. Le guerrier Perse, l'Ève de Cranach, le Mickey, ou le logo des postes, se retrouvent ainsi comme des illustrations paradoxales, plus ou moins inattendues, de textes poétiques ou romanesques, d'œuvres contemporaines ou patrimoniales. Dans tous les cas, intégrées au texte après coup, ces images sont bien des "prétextes", nées avant lui comme images, et toujours pensées comme images

de notre culture visuelle avant de l'être comme illustrations d'un texte particulier.

Ainsi, par sa pratique de l'illustration, Alocco met en dialogue la totalité de son œuvre avec celle de l'écrivain dont il illustre le texte, et, plus généralement, la culture visuelle, dont l'image qu'il choisit est emblématique, avec le travail littéraire qui lui est proposé.

Bien des démarches singulières se sont, depuis le début du siècle dernier, développées à partir de la très simple et très ancienne relation entre le texte et l'image. Les raisons de cet intérêt sont très nombreuses et leur seul relevé conduit rapidement dans une complexité insoupçonnable d'abord. Reste que, dans la vie sociale, la place relative de ce qui relève de l'écrit et de ce qui relève de l'image est profondément perturbée et que cette perturbation fait l'objet d'une considérable production dans des domaines aussi différents que ceux des sciences sociales, des technologies, de la littérature et des arts tant elle touche aussi bien nos modes de vie, nos comportements, et jusqu'à notre sensibilité, jusqu'à la façon dont se structure notre affectivité, notre relation au monde et aux autres, notre système de valeurs, notre culture.

C'est pourquoi les démarches qui posent en problème la relation entre texte et image présentent tellement d'intérêt : elles creusent l'une des questions les plus importantes qui se posent aujourd'hui.

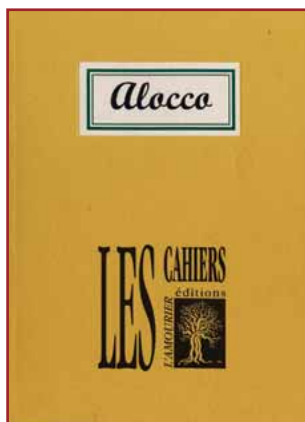
Et c'est dans cette perspective qu'il faut considérer toute l'œuvre et la démarche de Marcel Alocco.

¹¹ Voir ses collaborations avec GB Jassaud, M. Butor, R. Monticelli, A. Anseeuw, J.P. Charles, M. Winckler, G. Lascault, P. Bertrand-Rousseau ou M. Seonnet.

¹² *La Divine Comédie*, Porte-folio numérotés I à XXX avec les quatre illustrations les chants XXX à XXXIV de l'Enfer, 4 bois gravés sur trame sérigraphiée, La Diane Française, 2004.

¹³ Depuis *Au présent dans le texte*, qu'il illustre avec Farhi, Alocco a illustré ses titres en collaboration avec Arman, Charvolen, Miguel, Viallat, Maccaferri, E. Pignon Ernest.

Alocco? Encore un de ces artistes plus reconnus que véritablement connus même dans les milieux qui prétendent s'intéresser à l'art ! Posez la question autour de vous, vous verrez.



Parmi ceux qui évoqueront à son propos l'École de Nice, certains iront jusqu'à évoquer ses " peintures en patchwork ", grandes toiles libres, faites de fragments couturés, aux bords effrangés, grands échiquiers colorés pour un nouveau jeu à la mouvante stratégie.

Et avant? Peu nombreux seront ceux qui avanceront le nom de Fluxus ou alors ce sera pour évoquer la boutique de Ben! Quant à ceux qui vous parleront de la revue Identités qu'il créa et anima entre 1962 et 1966, c'est probablement qu'ils auront eu entre les mains l'édition en fac-similé que viennent d'en donner les éditions de l'Ormaie. Bien peu évoqueront le poète.

C'est là tout le mérite d'un Cahier conçu par Raphaël Monticelli aux éditions L'Amourier: montrer à travers documents, textes devenus introuvables aujourd'hui, comment

dialoguent écriture et peinture – notamment: In-scription d'un itinéraire, 1965-1970 et La (Dé)-tension, pratique du corps pictural.



de gauche à droite : Jean-Pierre Charles, Marcel Alocco, Jacques Simonelli

identités
1962 à 1966 - du n° 1 au n° 13/14

Mieux, comment des questions liées à l'écriture passeront et prendront forme dans le domaine plastique. Comment un homme va vers lui-même. Quels chemins il emprunte. Quelles limites il franchit. Quels coups d'œil il ose. Dans quelle mesure enfin son rêve de langue universelle et immédiate est un rêve de poète.

Ce Cahier comporte également un entretien entre Raphaël Monticelli et Marcel Alocco qui ne se contente pas d'éclairer cette période 1964-1974 particulièrement riche en mouvements d'avant-garde, mais ose allumer quelques torches pour demain au sujet de ce qui aux yeux de Raphaël Monticelli reste le grand axe du XX^e siècle du point de vue artistique, à savoir une manière nouvelle d'envisager les relations écriture / peinture. ■

Un cheveu dans 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 d'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 butter, 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 des matériaux et des outils de 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 et 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 de ces 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 d'avant toute parole, et, paradoxalement, l'un des

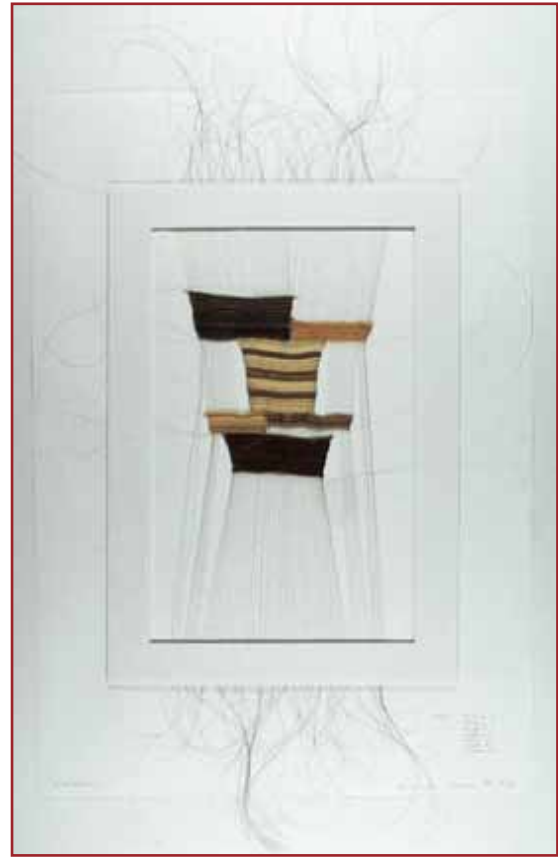
objets les plus bruyants de mots, l'un des plus chargés linguistiquement et symboliquement...

Rétrospectivement, je vois bien que toute 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 peintre, 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 me serait en effet impossible de parler des œuvres de cheveux de Marcel Alocco sans dire le trouble profond que j'ai ressenti depuis que je les ai vues pour la première fois à une exposition d'ensemble à la galerie Sintitulo, à Nice, en mars 1998.

Ce qui m'est apparu alors – et davantage lors de la présentation de l'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 devaient prendre la relation au châssis, la recherche comme hésitant entre tissu et résille – c'est d'abord l'infinie séduction de ces petites 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



Tissage n°27, 1992

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; palpitant 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 seule solution: je ne pouvais pas laisser glisser ce travail ni 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'est 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 se poser 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 limiter 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 des 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, à partir d’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 cela 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 de cheveu par les “donatrices” . . .

Je voudrais proposer 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 Winckler a été très importante. Son interprétation de la place des cheveux dans l’œuvre d’Alocco, et dans sa vie, m’a soulagé de beaucoup d’inquiétudes. Je lui laisse le soin de s’en expliquer par écrit, s’il souhaite le faire un jour. 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 le 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.

La 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 l'atelier de pratique artistique d'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 de toute possibilité d'abus, et que, 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 si évidentes; que si 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 même 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.

Alocco, guetteur de ce qui doute au lointain



Raphaël Monticelli



Alain Freixe

Alain Freixe :

De Marcel Alocco, je connais d'abord l'œuvre littéraire, et je rentrerai dans cette œuvre d'abord par *La promenade niçoise*, cette sorte de "mesclé", de mélange, et par le *Laërte* à propos duquel j'ai fait un entretien avec Marcel¹ qui me servira de repère dans l'entretien d'aujourd'hui. Mais peut-on séparer, chez Alocco, le littéraire et le plastique ? Le plasticien a-t-il vraiment pris sa retraite, comme il le disait dans l'entretien qu'il avait eu avec toi², craignant de refaire du Marcel Alocco, et de se répéter ? Avait-il l'intention de valoriser une œuvre littéraire ancienne qu'il avait un peu abandonnée ? Il vient de la littérature et il y revient : on ne peut la séparer de la peinture.

Raphaël Monticelli :

Écrire et peindre ne sont en effet pas séparables dans la démarche de Marcel Alocco, et les relations qui s'instituent entre ces deux pratiques, quand on considère l'ensemble de son travail, sont originales en ce sens que l'écrivain se pose régulièrement des problèmes plastiques, tandis que le peintre se tient, depuis le début, sur une position qui n'est pas purement plastique.

Alocco-peintre ne traite pas des seuls problèmes de la peinture, mais de ceux de la littérature, de la linguistique, de l'archéologie ou de l'anthropologie...

Alocco vient de la littérature, comme tu l'as souligné. Dès les années soixante, l'écrivain qu'il est d'abord se pose des problèmes qui ne relèvent pas de l'écriture seule : la disposition, la mise en scène du texte, par exemple, ont pour lui une importance capitale. Le premier récit qu'il publie *Au présent dans le texte*³ est imprimé dans le sens de la plus grande largeur, à l'italienne, la reliure étant cependant conservée parallèle à l'écriture. Il gardait ainsi la longueur des lignes qui produisait l'impression visuelle qu'il souhaitait, tout en mettant son lecteur dans une relation physique inhabituelle par rapport à l'objet qu'est le livre. Deux préoccupations qui ont peu à voir avec les problématiques du récit et qui relèvent plutôt soit de la poésie, soit des arts plastiques. De la même façon, à partir de la fin des années soixante, il fait jouer un rôle expressif

¹ in *basilic* N°12, septembre 2002

² in *Cahier Marcel Alocco*, P. 15, ed. Amourier

³ ed. st Germain des prés, 1967

aux signes de ponctuation qui lui servent moins à moduler le paragraphe et la phrase et à organiser le souffle, qu'à composer – visuellement – la page.

Pour ce qui concerne la peinture, deux choses sont à préciser. La première, c'est qu'Alocco a reçu de l'école d'art la formation classique qui y était dispensée dans les années cinquante. La deuxième, c'est qu'entre l'expérience de la littérature et celle de la peinture, Alocco rencontre le mouvement Fluxus. C'est sans doute grâce à Fluxus et à la mise en cause foncière de la distinction entre les arts et les genres que Fluxus pratiquait, qu'Alocco a pu définir le territoire paradoxal qui est devenu le sien.

Entre la littérature et la peinture, Alocco rencontre un deuxième mouvement, dans les années soixante : c'est le Nouveau Réalisme et la façon très particulière dont ce mouvement traite l'objet. On voit bien ce que sa démarche doit à la rencontre entre les problèmes traditionnels du récit et ceux, tout nouveaux, que pose l'objet dans les arts plastiques dans sa série des *bandes-objets*; la poésie et le Nouveau Réalisme quand on considère sa série du *Tiroir aux vieilleries*. Nous reviendrons plus tard sur cette série.

Lorsqu'il aborde la toile, à la fin des années soixante, Alocco le fait par deux approches très différentes. D'abord il prend la toile comme un peintre traversé par ces problématiques "analytiques et critiques" que l'on résume aujourd'hui sous le nom de "support-surface" : la toile est "objet", elle est "constituant", elle est en elle-même "problème"... Ensuite, les problématiques qu'il va traiter avec les supports et les outils de la peinture ne sont pas purement plastiques :

dès 1967, avec sa série de *l'idéogramme*, il fait se heurter, sur la toile, des concepts qu'il emprunte, par exemple, à la linguistique avec la matérialité de la peinture. Les problèmes pourraient alors se poser de la façon suivante : "à partir de quel moment une trace plastique minimale peut-elle assumer un statut de signe linguistique?" ou encore "que devient un signifiant si on le répète sur une toile? À l'identique? En le faisant varier, par les modes d'inscription, par la dose de peinture?"...

Pour résumer cette posture en une formule, Alocco écrit bien souvent en peintre et peint en écrivain. Je suppose que ça va dans le sens de cette "mescle" qui te retient dans son écriture. C'est une pratique du mélange et du paradoxe que celle d'Alocco... J'entends paradoxe dans son sens étymologique de ce qui ne suit pas la voie commune.

AF :

Il est vrai qu'Alocco s'est toujours placé un peu à côté des mouvements qui ont traversé Nice, un pied dedans, un pied dehors, une sorte de farouche liberté. Avec un humour tendu, souvent : c'est un homme de la distance.

RM :

Ainsi trois termes permettent de suivre les fils de l'œuvre d'Alocco : les pratiques de la mise à distance, la prise en compte du mélange, les postures du paradoxe. Je verrais plusieurs modalités de la prise de distance, ou du recul, chez Alocco, selon les époques et selon les domaines dans lesquels il intervient. D'une façon générale, je dirais que, chez Alocco, tout se passe comme s'il cherchait à mettre à place les modalités

d'intervention plastique, littéraire, critique, voire politique, qui lui permettent le plus grand effet, avec le moindre engagement personnel apparent. Une forme d'approche faite de retrait affiché et de volonté d'intervenir, une pratique du détour ou du biais que nous avons défini comme une "démarche en crabe".

Avant de réfléchir aux formes plastiques de la prise de distance et aux paradoxes qu'elles engendrent, je voudrais que nous rappelions que Marcel Alocco vient à la littérature et à l'art fin cinquante début soixante, à Nice, dans une époque et un milieu tenus par une sorte de théoricisme ; nous sommes à l'époque où se met en place la grande trilogie Lacan...

AF :

Althusser et Barthes

RM :

Et Barthes

AF :

Et Foucault n'est pas loin

RM :

Foucault pas loin. C'est une époque où l'on intellectualise et où l'on cherche à comprendre la relation que les individus peuvent avoir à l'art, ou l'on vise à mettre en place une "théorie d'ensemble".

Sans entrer dans les détails. Alocco est plongé là-dedans, il est traversé par ces débats, et y participe, il est marqué par les exigences théoriciques de l'époque, et beaucoup d'aspects de sa pratique, tout le long de sa vie, renvoient à cette posture particulière de celui qui prend ce recul que permet ou nécessite la "théorie", celui qui prend la distance réflexive nécessaire au

regard d'ensemble. C'est un premier aspect des choses.

AF :

Et en même temps il y a cette distance qui vient de la méfiance pour les explications et les approches psychologiques ou biographiques : se méfier de sa propre vie, la tenir en laisse...

RM :

C'est ce même recul qu'il rencontre dans le mouvement Fluxus : si ce que propose alors Alocco n'est alors pas toujours significatif des "events" – Fluxus, son attitude relève bien de ce mouvement, avec des modalités plus littéraires que celles d'un George Brecht, d'un Filliou ou

d'un Ben. Il s'engage dans le mouvement Fluxus en raison de la critique qu'il permet et de l'humour qui le traverse.

Évidemment ce sont là des pratiques qui mettent à mal la psychologie, l'épanchement et le pathos. L'intérêt de ce qui se met alors en place dans le travail d'Alocco, c'est bien cette distance qui s'ancre dans une exigence théorique, se donne forme dans l'art d'attitude de Fluxus, et se développe dans son goût pour la réflexion sur les faits de l'art.

Alocco vient de la littérature, il est de

formation universitaire ; dans le tout début des années 60, il lance et anime *Identités* une revue où il publie à la fois des textes littéraires, et des approches critiques de la littérature et de l'art. C'est notamment sous sa plume que l'on pouvait lire aussi bien une analyse de l'œuvre de Dadelsen ou de Claude Simon, que de l'École de Nice...



C'est cette même attitude qui se retrouve dans son travail plastique. Lorsqu'il va développer ses procédures plastiques, Alocco va chercher à installer la plus grande distance entre le peintre et ce qu'il va peindre : il va multiplier comme à plaisir les intermédiaires entre lui et la toile, entre la main qui peint et l'œuvre achevée. Pour explorer et apprécier cette distance dans le travail plastique d'Alocco, il faut bien se rendre sensible à ce qu'est la situation habituelle, traditionnelle, du peintre, et à la charge historique, symbolique et affective des outils, matières et procédures de la peinture. Il faut aussi la percevoir dans son contexte, parmi l'ensemble des démarches qui se développent en mettant à distance la tradition picturale.

Déplacer un pinceau ou un crayon sur une toile ou un papier, voilà ce qui est traditionnellement perçu comme la moins grande distance possible entre l'artiste et l'œuvre. Un pinceau, ça n'est pas n'importe quel ustensile. Dans son nom même, c'est un petit sexe ; il devient très aisément un objet fantasmatique, dans sa forme, ses constituants, son emploi, ses effets... La toile non plus n'est pas un objet neutre. Elle n'est pas simple support matériel à des traces. Elle se tient tout à la fois au plus près de notre corps – par sa proximité avec le drap et le vêtement, comme par son statut de peau métaphorique – et, selon ses dimensions, au plus près de nos habitats – historiquement, la toile du peintre, c'est un mur peint facile à transporter – ou de nos espaces d'intimité...

Alocco fait partie de ces peintres qui installent entre la main, le pinceau, la toile, la peinture, toutes sortes

d'intermédiaires. Il travaille par exemple à la bombe, au pochoir, ou à l'empreinte. Mettant la couleur d'abord sur une forme en carton avant de reporter la forme sur la toile. Il récupère parfois des tissus et les intègre tels quels. Il met ainsi en place des procédures plastiques qui installent de la distance dans la relation traditionnelle entre le peintre et l'œuvre.

Il participe de cette façon au grand mouvement qui met en cause la posture traditionnelle du peintre. Il rencontre des pratiques plastiques comme celle d'un Klein lorsque celui-ci, par exemple, met en place la série des anthropométries ou de Pollock qui fait entrer le dripping dans les modalités de la peinture, d'un Duchamp qui fait entrer au musée l'art "déjà fait" par l'industrie, ou d'un Sol Lewitt qui se borne à donner à ses collectionneurs le mode de réalisation de l'œuvre – purement conceptuelle – qu'ils ont acquise.

Alocco participe ainsi d'une approche de l'art qui a des racines profondes dans les cent dernières années et qui construit un statut nouveau de l'artiste : non pas le créateur impliqué qui tire quelque chose de rien ; mais l'organisateur ou le réorganisateur des données du réel.

Dès le moment où il peint, où, d'une manière ou d'une autre, il laisse des traces sur une toile, Alocco se met donc dans la distance. Mais il n'en reste pas là : la toile une fois peinte, il revient sur elle pour la déchirer, comme il y reviendra aussi pour l'effiler... Mais il ne laisse pas non plus en l'état la toile déchirée : il va la re-composer et la recoudre, c'est ce qui va donner le Patchwork... Il y a donc bien toute une panoplie et

toute une série de procédures qui mettent sans cesse plus à distance l'objet artistique en cours d'élaboration.

AF:

Alocco est sans doute bien cet artiste de la distance que tu décris. Mais cette présentation est contredite par au moins deux faits. D'abord par le réinvestissement de la couture, ensuite par cette série de cheveux qui t'avait toi-même tant troublé parce que, sans doute, pour le coup, il n'y avait pas assez de distance entre le peintre et son sujet...

RAPPROCHER CE QUI EST LOIN

MÊLER LES IMAGES

COUDRE LES FRAGMENTS

RM:

Prenons les choses dans l'ordre. Et d'abord la couture. La couture c'est ce procédé qui va permettre à Alocco de mettre ensemble – différemment – ce catalogue de formes éloignées les unes des autres, ces images, piquées à tous les contextes et à toutes les cultures. Il faut cependant noter au passage que ce qui est recousu ensemble, après la déchirure, ce ne sont pas les images, mais les tissus portant des fragments d'images plus ou moins identifiables.

Ensuite il nous faut bien peser tout l'intérêt de ce travail sur la diversité des images. L'œuvre d'Alocco ressortit en effet d'une esthétique dans laquelle on confronte des éléments qui n'auraient pas dû être confrontés. Cette esthétique dépasse Alocco, comme elle dépasse nos générations. Elle traverse au moins tout le vingtième siècle.

Dans le travail d'Alocco, elle est à l'œuvre dès les premières séries plastiques. Dans le *Tiroir aux vieilleries*,

en 1966-1967, Alocco récupère des fonds de tiroir, ou supposés tels, et met ensemble ces objets divers dans de petites boîtes à couvercle de celluloid transparent. On pense immédiatement à l'Apollinaire de la juxtaposition des images, qu'on trouve dans "zone" ou dans "Il y a", avec un traitement plastique qui fait bien référence aux "Calligrammes". On pense aussi à Lautréamont, ça va de soi...

Les "vieilleries" de ces tiroirs-là étaient des vieilleries personnelles: Tickets de bus, porte-clefs, cachet d'aspirine, capsule...

Avant d'en arriver au Patchwork, on a besoin de ce même type de mélange, et doublement. Au moment



Tiroir aux vieilleries n° 13 (24x19x4), 1967

où Alocco met en place son “alphabet”, son “idéogramme”...

AF:

Tu veux dire, le fait que revienne le cheval de Lascaux.

RM:

Et le sigle PTT, et une lettre, et un chiffre, et une femme Peuhl etc... Mais avant d'utiliser ces images connues de tous, en 1967-1968, juste après le *Tiroir aux vieilleries*, les *signes*, les *idéogrammes* qu'il employait, lui étaient “personnels”, ils étaient constitués de signes élaborés par lui, faisaient partie d'une “idéogramme”, et se présentaient ou se combinaient sur la toile selon des modalités qui mêlaient au moins plasticité et linguistique. Il faut attendre 1972-1973 pour voir apparaître comme “signes”, ces références culturelles que nous venons de lister.

AF:

Le mélange, pour le coup, va contre la distance.

RM:

Puisque ce qui est réuni, c'est ce qui est distant.

AF:

C'est manifeste. Alocco se pose comme le “mesclun”, ce lieu où ça converge, la “mescla”, c'est le lieu où les rivières arrivent. Je lui disais: “Tu es du parti d'Homère, du parti de ceux qui tricotent toujours quelque chose qui dans ses mailles tente de retenir ce qui s'agite dans le continu des flots”. Alocco cherche à s'établir dans le lieu de convergence parce que c'est là qu'on peut tenter de retenir quelque chose. Il y a à la fois cette volonté d'expansion et de retenir... C'est ça la couture. D'où cette idée: il faut que je tisse, que je trame, ces cheveux, toutes ces choses, il faut que je

tienne, il faut que ça tienne. Comment dans le mesclun, il faut que tienne la salade.

RM:

Ou encore, il s'agit de constituer un lieu de convergence. Le mélange c'est bien ce qui donne tout à la fois, la distance et l'impossible rassemblement.

AF:

Dans ce lieu des confluences, tout ensuite s'écoule, mais il reste au moins les remous.

RM:

Cela dit, je reviens à la couture...

AF:

Comme s'il fallait construire, bâtir: si je prends une toile et si je la déchire – tu as écrit sur l'acte de déchirure des choses très précises: il ne déchire pas n'importe comment...

RM:

Oui, déchirer, c'est forcément dans le droit fil; il ne découpe pas avec des ciseaux

AF:

Et ça produit des effilochures, ensuite il va rabouter tout ça, le recoudre, en fonction de choix, et surgit là l'idée de la composition, de la construction: il s'agit de bâtir un tissu – on n'est pas loin du texte: étymologie facile et connue – Il y a bien cette idée-là: ne pas s'en laisser compter par l'immédiat. Recomposer, retravailler, voilà qui conduit aussi à l'idée de maîtrise: savoir ce que je fais au moment où je le fais... tu sais, cette injonction de Rimbaud, dans je ne sais plus quel poème: “poète il serait bon que tu connasses un peu ta botanique”: quand, ayant déchiré il recoud, il se donne les moyens d'être au plus près de savoir ce qu'il

est en train de faire. Au plus près de sa pratique.

Même si Alocco a amplement parlé de ces “débordements de la peinture”, il se donne toujours le moyen de ne pas se laisser déborder par sa propre pratique: c’est ainsi que je lis ce retour constant au matériau, ce travail qui se tient au plus loin de l’immédiat et des effets de l’immédiat. puisqu’il y a besoin de retravailler, de re-prendre, de re-constituer.

RM:

La couture est donc doublement cette antithèse de la distance dont nous parlions: d’une part elle est là pour faire en sorte que fassent un tout des éléments qui sont d’abord perçus comme disparates; d’autre part, tu le notais, elle permet le réinvestissement de l’artiste dans l’œuvre, et son réinvestissement en temps passé, et en contact physique direct avec la toile.

Je reviendrai tout à l’heure pour nuancer ce point de vue. Auparavant, il y a une autre idée à développer concernant la déchirure et le patchwork; ça concerne la composition.

La première étape du travail d’Alocco consiste bien à mettre ensemble des images disparates. Selon quelles règles? Savoir quelles images est important; savoir comment on va les disposer sur la toile l’est encore plus. . . On voit bien à quels problèmes un peintre peut se heurter: mettre ensemble des images disparates en suivant des règles de composition et ou de lecture ça aboutit très vite à de la narration, à du jeu, à de la surprise



Prière à la lune, Fragment du Patchwork n°101, 1978

gratuite ou à de l’ornementation. Alocco se coltine là avec des problèmes que bien d’autres, dans les arts plastiques comme dans la littérature ou la musique, ont eus à traiter. Ça concerne par exemple le statut de la référence et de la citation dans l’œuvre; je pense aussi au rôle que la BD va jouer dans les arts plastiques, qu’il suffise de se référer à la figuration narrative ou au pop art, ou encore à la figuration libre. . . Je pense encore, par exemple, au statut des signes et traces non culturelles dans l’œuvre: qu’il s’agisse de la phrase banale entendue dans un café pour un poète ou de la musique et du rythme de la machine à écrire pour un musicien. . .

Alocco s’est donc très vite trouvé confronté à cette question: comment mettre ensemble sur un même support des images si éloignées les unes des autres, et

faire que ça tienne... Au passage, je note que le couple distance/rapprochement est déjà constitué avant même que ne se mette en place de procédé de la couture.

À vrai dire, quiconque sort d'une école d'art et a un peu formé son œil sait composer. Les règles de la composition traînent dans tous les manuels. Mais, dans le cas d'Alocco, de la même façon qu'il ne "peint" pas un tableau, nous l'avons vu, il n'entend pas non plus le "composer". Ce qu'il cherche c'est le motif, la raison, le principe qui va lui permettre de réunir les images éparses. Tout le travail du Patchwork, ça aura été ça : le tableau que l'artiste aurait pu composer et dans lequel il ne savait pas justifier en vertu de quelle nécessité il aurait mis tel élément ici et tel élément là, s'il le déchire et s'il le reconstruit aléatoirement, il ne se pose plus le problème de la composition plastique des images sur une toile. Il invente un principe de reconstruction organique de la toile elle-même, porteuse de traces et de signes qui vont jouer entre eux aléatoirement. En quoi il s'inscrit dans une tradition proche des surréalistes en même temps qu'il installe la distance la plus grande entre l'artiste qui œuvre et le résultat qu'il obtient. Il ne fait guère de doute que c'est ainsi une façon de trouver une plus profonde modalité d'inscription.

AF :

Mais est-ce vraiment le hasard qui bat les cartes ? Il y a bien un moment où la main prend le tissu ; ce carré ou ce rectangle va être positionné, là, comme on choisit...

RM :

Une chose est sûre : le positionnement des morceaux de

tissu ne résulte pas de l'application d'une technique connue ou d'un mode connu de composition. Autre chose sûre : la composition ne résulte pas d'une volonté de séduction a priori, et elle n'obéit pas d'abord à l'affect.

AF :

Il faudrait insister davantage sur la façon dont la couture abolit la distance entre l'artiste et l'œuvre. parce qu'enfin, Alocco ne fait coudre ses Patchwork par personne d'autre. Et il se fait photographe en train de coudre. C'est une responsabilité cette couture... Et on devrait pouvoir étudier l'investissement physique et intellectuel qu'elle représente... Il y a le fait de tenir l'aiguille, de s'assimiler à je ne sais quelle parure. Il y est pour le coup...

RM :

Mais naturellement... Il y a réinvestissement dans la couture. Tu conviendras avec moi que ça n'est pas la plus typique des activités plastiques... Il y a réinvestissement – physique et symbolique, psychique et temporel – dans la couture, parce qu'il y a eu d'abord distance prise par rapport aux engagements physiques traditionnels du peintre. Alocco récupère, réinvestit une technique artisanale pauvre – de la pauvreté – et lui donne un sens nouveau. Il nous fait, tous, les arlequins de sa scénographie. Pourtant tu as bien noté que, dès l'origine, il prend la technique de la couture dans le patchwork à l'envers : il la montre du reste à l'envers et fait apparaître la bosse de la boursouflure et le fil que le patchwork masque, que tout couturier – toute couturière, le travail d'aiguille, notamment dans le patchwork, étant plutôt connoté féminin – que tout couturier cherche d'abord à masquer.

AF:

C'est d'ailleurs quand la couture s'efface qu'on dit qu'elle est belle.

RM:

Et Alocco cherche tout sauf à l'effacer. En même temps, il a réduit l'investissement de l'artiste à ce geste minimum, répétitif...

AF:

Zen...

RM:

Et il est vrai, cela dit, que c'est la couture qui met à mal ma théorie de la distance.

AF:

Il assure cette couture-là. Après tout, on aurait pu imaginer qu'il donne à faire ce travail-là. Or, il faut qu'il y soit...

RM:

Lorsqu'il récupérait les fils par tricot, il donnait à tricoter... Il a rapidement arrêté ce travail-là.

AF:

Autre chose me frappe dans la couture, ce sont les nervures qu'elle produit. le nerf du *Patchwork*, c'est la couture.

RM:

Nous sommes au plus proche de la cicatrice.

AF:

Cicatrice... je préfère nervure, parce qu'avec nervure, nous sommes du côté de l'irrigation: ce qui tient, et ce qui ouvre.

RM:

En même temps, c'est la couture qui, dans le *Patchwork*, est le principe constructeur et

compositeur. Il y a un autre type de fil, chez Alocco... Le fil de la couture est un fil extérieur qui vient unir les fragments épars. Quand on déchire du tissu dans le droit fil, il se produit des effilochages et des tombées de fil. Alocco a récupéré et recyclé ces fils par tricotage. Dans ce cas, il fait faire le tricot... Dans les premières pièces, le tricot est présenté à côté du *Patchwork* et on voit très bien, dans ces œuvres-là la filiation entre la toile d'origine et le tricot, par exemple dans l'organisation des couleurs... Puis il a réintégré le tricot à l'intérieur du *Patchwork*.

AF:

En même temps il fait apparaître le fil caché du tissu.

détissés 583 BC, 1992



RM:

Voici encore ce qui me trouble: on a l'impression qu'Alocco est constamment en train de repousser le moment de l'achèvement de l'œuvre... Nous le voyons là traversé encore par une des grandes problématiques de l'art moderne et contemporain... Où sont les limites de l'art? À partir de quel moment y-a-t-il œuvre? À partir de quand peut-on dire d'une œuvre qu'elle est achevée? Cette problématique, nous la trouvons dans les arts plastiques, sous la forme du rapport aux limites, du point de vue purement physique, purement géométrique même: où se termine le tableau? Qu'y a-t-il dans l'alentour du tableau, entre un tableau et l'autre?

Dans le cas d'Alocco, avec le *Patchwork*, d'un tableau à l'autre, d'une pièce à l'autre, on est toujours dans le même tableau, un peu comme si le même travail était en constante évolution. Dès le début du travail en patchwork, d'ailleurs, Alocco n'intitule pas ses œuvres "Patchwork n° 1", "Patchwork n° 2"... mais "Fragment du Patchwork n° 1, fragment n° 2". Chaque *Patchwork* est le résultat de la recomposition des déchirures ou des déchirements d'une étape antérieure, et lui-même n'est qu'un élément, un fragment du grand *Patchwork* en cours ou à venir. On se retrouve dans ces problématiques de l'infini possible de la construction de l'art, ou de son impossible finitude.

AF:

Tu fais référence à ce titre célèbre de Umberto Eco? *L'œuvre ouverte*? Nous sommes dans une problématique qui est historiquement bien référée dans l'histoire du XX^e siècle.

RM:

Il y a aussi des techniques de ce genre en littérature, et c'est plutôt sur celles-là que réfléchit Umberto Eco dans *L'œuvre ouverte*; il serait intéressant d'étudier la façon dont certaines techniques employées en littérature ont été importées en peinture par Marcel Alocco; ça peut être le travail de Joyce ou celui de Pound, cherchons aussi parmi les écrivains du cut up, ces techniques du texte découpé remonté, qui ne sont du reste pas loin non plus des techniques surréalistes, dans lesquels on a des agencements aléatoires d'éléments prédéfinis d'une écriture...

AF:

Ça ne me paraît pas être le cas de son travail littéraire. On ne trouve cette technique ni dans *La promenade*, ni dans *Laërte*... Il y a bien des bouts de poèmes pourtant, on reconnaît ici ou là des fragments... mais ce n'est tout de même pas cette technique-là, surtout dans *La promenade*...

RM:

Voyons cela, justement, la construction d'une œuvre durant un demi-siècle, entre peinture et écriture, et la façon dont prend forme aujourd'hui une œuvre comme le *Laërte*. Tu dirais "écriture re-composée", "ré-apaisée".

Les écrits d'Alocco dans les années soixante / soixante-dix, nous y avons fait allusion, relèvent bien souvent de la recherches: comme ces poèmes auxquels je faisais allusion et dans lesquels les signes de ponctuation prennent une sorte d'autonomie et sont présentés comme s'ils assumaient une fonction signifiante propre. Un rôle de construction plastique. Il y avait là une

recherche en écriture qui s'inscrivait dans cette volonté de dé-construire / re-construire le texte, proche, on le voit, de ce qu'il faisait en peinture. Avec des ouvrages comme *La promenade niçoise* ou *Laërte*, nous serions dans un autre souffle, une autre construction, une autre linéarité moins expérimentale?

AF :

En tout cas dépassant largement les techniques narratives de ces années où Alocco fait son travail pictural. Ni *Laërte* ni *La promenade* ne sont "Paradis" de Sollers, si on veut donner une démarche qui corresponde davantage aux problèmes posés à cette époque, ni les textes de Denis Roche, ni ceux de Minière. Le lecteur traditionnel se retrouve avec plaisir dans *La promenade niçoise*. *Laërte* est d'une lecture plus exigeante.

RM :

il y a aussi chez Marcel, tout le long de ces cinquante années une sorte de conquête des textes anciens et des mythologies. L'artiste très "moderniste" des années soixante, qui refusait les références explicites aux classiques et à l'antiquité, dans une posture assez proche de celle des dadaïstes ou des futuristes, va intégrer de plus en plus de références antiques, classiques, bibliques, jusqu'à intituler un de ses romans, *Laërte*.

AF :

Oui, c'est le père d'Ulysse, c'est vrai... Le sous-titre n'est pas sans intérêt, "Laerte ou la confusion des temps".

RM :

Voilà une référence qui fait écho au sous-titre de son premier roman *Au présent dans le texte*, et au mélange des images et des références dont nous avons parlé.

AF :

Laërte, c'est la figure du père, de celui qui est sans pouvoir, mais dans le livre lui-même, ce qui m'intéresse, c'est qu'il y a dans ce roman quatre caractéristiques. D'abord le brouillage des voix narratives: la confusion des temps s'articule sur la confusion des voix,

RM :

ce qui n'est pas loin de l'accumulation des références dans la première étape du Patchwork.

AF :

Ensuite l'insertion... Ce n'est pas tout à fait le cut up, c'est l'inclusion, dans ce texte de prose, de fragments de poèmes publiés par ailleurs... La troisième caractéristique, c'est le souci d'une composition qui fasse sens: par exemple, 24 chapitres dans l'Odyssee, 24 dans le *Laërte*. Enfin, dernière caractéristique, l'idée du trajet, cette circulation sur les bords d'une île dont on fait et on refait le tour, la quête d'une issue possible... Voilà le thème de la création en général: le passage.

RM :

Cette description que tu fais du *Laërte* pourrait s'appliquer à la démarche du Patchwork: accumulation des références, inclusion des différences, souci de la composition, question des limites et de l'issue... Faire œuvre avec le brouillage des temps et des voix.

AF :

Pour revenir au problème de l'inachèvement... Le plus redoutable, c'est l'immobilité... Il faut continuer à marcher, à avancer, on n'a jamais fini le tour... La sortie, dit Alocco, est miraculeuse... À propos du *Laërte*, il dit: "Laërte fait une fois encore le tour de

son île [...] jeter une fois encore les dés, tenter avec deux dés le 13 miraculeux”.

J'aurais aimé revenir sur un autre élément qui contredit la distance dans l'œuvre d'Alocco. Je fais allusion à un article que tu as signé, concernant les œuvres sur les cheveux – et je sais qu'il t'en a coûté. Tu faisais intervenir Martin Winckler comme l'homme de la solution ou de la bonne piste, pour légitimer cette apparition des cheveux. Ainsi on se retrouvait dans le thème de l'origine, et on comprenait qu'avec cette question des cheveux la boucle était bouclée, y compris plastiquement. J'aurais aimé ajouter une référence: tu te souviens, le Roi Marc... C'est un cheveu qui déclenche tout. C'est le cheveu d'or d'Yseult qui arrive, porté par le vent, et, à partir de ce cheveu, toute la quête de Tristan. Tristan et Yseult s'ouvre sur la quête du cheveu d'Yseult la blonde. Tout se joue sur cheveu... Tout arrive, à un cheveu près... Et Alocco, en plus, il tresse les cheveux. Tu imagines... Il y a là quelque chose qui se boucle... Ce n'est pas le retour à l'origine où tout se fixe. L'origine, c'est ce qu'on retransverse sans cesse pour pouvoir continuer. Et quand Alocco dit “maintenant j'arrête”, on sent qu'en effet, avec cette arrivée des cheveux, quelque chose s'est achevé que toute sa vie créatrice il a cherché à tisser, à coudre, à refiler...

RM:

Pourtant il a aujourd'hui repris la peinture. Et ce qu'il fait semble tout à fait en dehors de ce que nous avons vu de lui, mais peut-être poursuit-il une même piste: il utilise les dessins d'enfant qu'il reproduit en se bornant à doubler leurs dimensions. Il fait avec ces

images ce qu'il avait fait, juste avant le Patchwork, quand il avait reproduit sur toile les images de la culture visuelle.

Oui... Il ne fait pas de doute qu'il y a chez Alocco un grand souci de l'origine: un peu comme s'il cherchait à réaliser, refaire ou inventer un mythique premier tableau.



Mes enfances n°67, 2004

La série des œuvres réalisées avec des cheveux, va dans ce sens... Le cheveu, comme s'il était l'origine du fil. Et cette mise en ordre des cheveux pour faire tissu, comme si c'était l'image du premier tissu... Et les premières images, d'où viennent-elles? De Mickey? De Lascault ou de l'enfance? Nous voici dans l'utopie d'un antérieur de la culture ou dans l'exploration de

ce moment où la trace commence, chez l'enfant, à installer un espace nouveau: l'espace du signe, en même temps que se structure la maîtrise du langage. Tu dis que l'écriture à la boucle de cheveux, la boucle était bouclée. Ajoutons-y cette phase d'après la fin: le dessin d'enfant ancre désormais le travail d'Alocco dans un autre avant de la peinture et de l'écriture, comme s'il se remettait à la recherche de l'origine commune et sans doute oubliée.

Je ferais bien référence à nouveau au récit: *Au présent dans le texte...*

AF:

Je suppose que tu penses aux dernières lignes de la préface "poésie, simplement la ficelle, peut-être, qui fait parler les amnésiques".

RM:

Oui, c'est ce à quoi je pensais...

Et, pardon pour le jeu de mot facile, c'est là le fil conducteur d'une œuvre qui se donne forme, dans la déchirure, le patchwork, le détissage, la couture, le cheveu, à la recherche de l'enfance engloutie.

Nous avons vu bien des facettes d'Alocco, il faudrait maintenant passer à la critique... Il est à la fois critique littéraire et artistique...

Il faut remarquer d'abord qu'Alocco a mis en avant un grand nombre de démarche, et qu'à sa façon il a été un découvreur. Un découvreur d'écrivains d'abord. Il a été le premier à parler d'auteurs comme Daniel Biga

et l'un de ceux qui défendaient, dans les années 60, dans sa revue *Identités*, l'œuvre d'un Dadelsen ou d'un Claude Simon. Et *Identités* est aussi une des premières revues à avoir défendu l'École de Nice, à avoir parlé de Ben. Et tout le long de sa carrière, c'est son intérêt pour les jeunes écritures et les jeunes pratiques de l'art, et encore aujourd'hui. En même temps c'est quelqu'un de critique et même d'acérbe, qui peut avoir la dent très dure tout en développant

une générosité du regard qui nous a fait connaître nombre d'écrivains et nombre de peintres...

AF:

et intervenant dans des revues à large diffusion, comme la strada, il a cette volonté de diffusion massive, cette volonté de vulgarisation, comme cette anthologie qu'il m'avait proposée pour *Le Patriote*, attitude

qui est contradictoire avec la distance...

RM:

Une volonté pédagogique... Il prétendait du reste que le peintre devait être le pédagogue de son propre travail, que s'il ne se soumettait pas à cette exigence, qui d'autre aurait pu le faire... Retenons ce souci de faire savoir, ce souci de faire savoir... Que dirais-tu, toi, de ses approches critiques, de sa façon d'approcher la lecture critique en littérature, par exemple? Je pense aux critiques extrêmement dures qu'il avait à l'égard de certaines formes poétiques... Je songe à sa mise en



cause de la poésie “ paysanne ” ou “ rurale ” qui s’en va chercher ses images dans un fonds terrien dépassé. . . Ils se positionnait ainsi clairement du point de vue idéologique et thématique. . . ça renvoie à ce que je disais plus haut de ses référents dadaïstes et futuristes qu’il retrouve dans l’expérience de Fluxus, de son soubassement avant-gardiste qu’il partage avec tous les artistes de l’école de Nice. Me revient en mémoire cet article où il dit “ pas beaucoup aimer ce paysan amidonné ”. . . Guy Chambelland. . . L’École de Nice est une école de l’urbanité. . . Marcel Alocco est, en ce sens, à la recherche des problématique de la ville. Il y a aussi, dans les attentes du critique, tout ce qui est de l’ordre de la nouveauté. Marcel Alocco, c’est une curiosité toujours en éveil qui cherche constamment à être sollicitée, surprise. Lorsqu’il s’en va chercher des artistes ou des écrivains, ça n’est pas pour admirer des savoir-faire et des maîtrises, c’est davantage pour y rencontrer des ruptures. Alocco me semble ainsi être un critique de “ la vulgarisation de ruptures ”, et, en ce sens, il est particulièrement “ École de Nice ”.

AF :

Ces deux termes sont importants et pertinents pour les approches d’Alocco : vulgarisation et rupture. Je relève la formule, elle est très juste. Ajoutez-y la générosité : il donne des pages à des revues difficilement diffusées et dont on ne sait jamais chez qui elles tombent.

RM :

Enfin, il y a, chez Alocco critique, un positionnement sur des principes. Principe de l’urbanité, de la modernité, de la rupture, de la surprise, de l’inattendu. On pourrait reprendre les critiques d’Alocco et s’interroger

sur la cohérence de son regard critique. Il y a sans aucun doute là beaucoup à apprendre sur une “ esthétique au quotidien ”. J’ai entendu un critique niçois dire que, dans sa déontologie, dont il disait qu’elle était partagée par ses confrères, l’un des principes était de ne pas parler de ceux qu’il n’aimait pas. Ça n’est pas l’attitude d’Alocco. Quand il n’aime pas une œuvre, il en parle aussi. Mais pour lui dire qu’il n’aime pas, ça ne signifie pas qu’il n’est pas séduit ou qu’il n’éprouve pas d’émotion, mais que l’œuvre n’apporte pas, qu’elle ne s’inscrit dans aucune rupture. Je me rappelle la critique qu’il avait adressée aux premiers numéros de la revue *Nu(e)* : il dressait la liste des auteurs que présentait la revue et concluait en la félicitant de ses choix en faveur de la jeunesse et des nouvelles écritures. Sur le mode de l’ironie qu’il affectionne, il mettait en cause ce qu’il percevait comme une insuffisance de la revue.

AF :

Je ne vais pas ici défendre la revue *Nu(e)*, mais au moins dire que nous ne sommes plus dans un temps où les revues étaient les creusets de la création. . .

RM :

Il reste des revues qui remplissent ce rôle. . . Et Alocco a été lui-même un homme de revue.

AF :

À une époque où les revues étaient liées aux avant-gardes ; maintenant, on est plus dans la garde que dans l’avant-garde. . .

RM :

Identités, intervention, Open. . .

Il a aussi dynamisé la revue du CRIA.

AF:

C'était les années de *Manteia*, à Marseille, *Encres vives*, qui n'était pas *Encres vives* d'aujourd'hui à Toulouse, ça foisonnait... Et Alocco est sans doute resté fidèle à cette nécessité de revue qui soit du côté de la création... Mais aujourd'hui, les revues que je peux connaître ne remplissent pas ce rôle. Si création il y a, c'est plutôt du côté d'internet, comme *Inventaire/invention*. Ce qui est important, c'est la vulgarisation des ruptures... Il est sûr que quand il ne trouve pas les ruptures, quand il se retrouve face à des frontons qui donnent un savoir sur un poète connu, il est moins à son aise. J'aimerais quand même que tu répondes à la question; c'est beau ou non, Alocco?

RM:

...

AF:

Et je dirai encore autre chose: une fois tout ça mis en place, eh bien, c'est beau, quand même, non? Et la beauté dans tout ça? ça ne sont pas des effets de joliesse, c'est de la beauté: on prend de la distance, on travaille, on construit, et ce que l'on produit, in fine, ça a quand même quelque chose à voir avec la vieille notion de beauté... Je ne sais comment. Je sais qu'il la récuse, cette notion de beauté, mais le fait s'impose: quand on est devant les *Patchworks* et que la parole

est soufflée, les mots viennent spontanément: c'est beau. Et ces mots, de quoi témoignent-ils? Harmonie, coloris, surprise, étonnement... je ne sais: il se passe pourtant bien là quelque chose qui m'affecte.



La Peinture en Patchwork, Fragment n°7 (220x189) 1974
Collection Mamac Nice

Voilà un thème à quoi il faudrait régler son compte: le beau. Il faudra en parler: on n'est plus dans les années soixante. On a traversé ce désert-là... et la notion de beau, curieusement, revient, sous la plume, par exemple, de René Char aux moments les plus sombres. Au moment où il devient le Capitaine Alexandre, où il est dans le maquis, apparaît "beauté ma toute droite", ce qui surgit au moment ultime où plus rien ne tient... On ne

peut donc pas laisser cette notion comme ça...

Parce qu'il y a une étrange harmonie dans ces œuvres, il y a un ton, une recherche colorée... Autrement dit... Je ne sais trop dans quelle séduction nous sommes, mais il y a une harmonie des contraires, dans la belle tradition de la philosophie grecque: comment unir les contraires? Que d'abord chaque terme soit bien contraire. Il y a deux types de mélange: ou bien je mêle deux éléments pour en précipiter un troisième, ou bien je prends deux éléments qui restent bien deux... C'est le vieux *polémos* grec de la lutte entre les contraires: au lieu de se diluer, chaque unité demeure bien distincte. Dans un cas on obtient un rose, dans

l'autre un rouge qui crie fort sur le blanc, et nous sommes chez Perceval face à ses trois gouttes de sang sur la neige. L'idée, c'est que pour que ça vibre le rouge doit rester rouge et le blanc doit rester blanc. Si le mélange c'est la confusion, ce n'est pas bon...

RM :

Mais quand il met un sous-titre Alocco parle de la "confusion"...

AF :

Oui... Mais peut-être lutte-t-il contre cette confusion. Le danger, c'est la confusion et toute la pratique consiste à éviter confusion... Toute pratique artistique c'est de résister à la confusion. C'est le plus facile, la confusion, notre spontané. Ce mauvais mélange, c'est la confusion, c'est cette "confusion des sentiments" dont parle Stefan Zweig. Et ces cheveux qui t'ont tant troublé, ces cheveux tissés, est-ce qu'ils produisent de la confusion?

Le mélange, c'est quand la neige n'est plus neige et que le sang n'est plus sang, reste une boue rose sale. ça n'est pas ça Alocco.

RM :

Bon... Je voulais en effet venir moi aussi sur cette question de la beauté. Mais auparavant, je voudrais dire que je suis, depuis des années, d'accord avec Alocco sur cette question : la beauté n'a pour moi de sens et de définition que par rapport à une histoire, des pratiques, des usages sociaux. Je ne me placerais pas sous le regard de l'éternité. Je refuse l'idée d'une beauté intrinsèque et objective. J'en refuse l'idéal.

Ce que j'accepte de prendre en compte, c'est la façon dont une société, à un moment de son histoire construit

son arsenal esthétique. Elle le fait à partir de paramètres très nombreux qui vont de la façon dont se vit, se dit, se partage l'expérience de la naissance et de la mort, celle du corps, de la reproduction, du sexe, de l'œil, du regard, du savoir, de l'autre, et la conscience qu'on en a et les modalités par lesquelles passe cette conscience... Entrent dans cette construction les approches que les hommes d'une civilisation peuvent avoir des formes du monde qui les entourent et qui semblent plus ou moins leur échapper, et la connaissance qu'ils ont de la raison de ces formes. Les habitants du Sahara ne peuvent pas avoir la même esthétique du sable que ceux de l'Europe du Nord. Et, partant, pas la même construction de la beauté.

Est-ce que la beauté peut cependant être un élément opératoire... Je ne sais donc pas si ce que fait Alocco est beau ou pas beau, ce que je sais c'est que nous sommes sans trêve en train d'enfanter de la beauté, c'est-à-dire les formes symboliques nécessaires par lesquelles nous pouvons voir, sentir et penser notre présence au monde. Nous nous reconnaissons dans des objets qui nous permettent de nous penser et de nous sentir au monde. c'est sans doute ça que nous "sur-investissons" en le nommant "beauté", c'est ce que nous sacrasons, séparons, fétichisons, disons "beau"... La question que je poserais alors n'est pas de savoir si ce que fait Alocco est "beau", mais si les objets qu'il produit nous donnent à comprendre le monde...

AF :

C'est ce que tu proposais quand tu disais qu'Alocco nous donnait une "redéfinition de la beauté"...

RM:

Je disais qu’Alocco fait partie de ces artistes qui nous proposent une redéfinition de la beauté... “J’ai assis la beauté sur mes genoux...”

AF:

je l’ai trouvée amère, je l’ai injuriée...”

RM:

Il est de ceux qui nous disent que la beauté n’est jamais donnée, qu’elle est à construire, sans cesse, à redéfinir, pour donner à l’œil et au regard un autre système de références et de valeurs. Oui, Alocco est “créateur”, et on ne peut être créateur que... de beauté? Un créateur intègre dans notre champ sensoriel, dans notre expérience sensible, dans nos capteurs du monde, de la beauté possible... Il a fallu des millénaires pour que les sous-bois et les couchers de soleil deviennent beaux, il a fallu les humaniser, les apprivoiser, les pacifier, les pacifier... Toutes ces choses sont effrayantes avant d’être belles... Et nous sortons la beauté de ça: d’une maîtrise apaisée du réel...

AF:

Et un jeu avec l’effrayant...

RM:

Forcément... Je suis fasciné par ces écrivains, ces peintres, ces musiciens qui cherchent à apprivoiser ce monde si peu aimable dans lequel nous sommes. Alocco fait partie de ces gens qui nous y aident et qui nous aident à survivre à “l’invasion des images” dont parle Michel Butor... Comment résister à l’invasion de ces images: ce qui a été bouleversé, c’est leur statut, en même temps que le statut de l’écrit, de la parole même. L’imagerie de notre civilisation a été absolument remise

en cause cette dernière centaine d’années et, en même temps qu’elles tout notre système de représentation du monde. Comment allons nous vivre avec l’omnipotence de l’image? Il y a deux vieux mots dont nous nous servions dans la philosophie, la théologie, les sciences, et dont l’usage aujourd’hui doit nous faire bien réfléchir: “Logos” est le premier. “Icône” est le second... Nous ne disons plus guère le “Logos”, mais nous suremployons les “logos”... C’est dire à quel point nous subissons l’invasion.

Alocco fait partie de ces gens qui prennent à bras-le-corps ce problème-là, qui cherchent, en effet, à nous donner des repères nouveaux dans la confusion des images... Ils nous rend Mickey et Lascaux, en même temps, comme nous le vivons, et Matisse et Cranach et le logo des PTT, comme nous le vivons, mais avec cette confusion que nous vivons, il fait œuvre, c’est-à-dire, comme tu le disais justement, il nous propose un lieu de la confluence de ces contraires-là... En même temps, il produit des mythes nouveaux: mythes de l’origine de la peinture et de l’art dans lesquels le corps se trouve paradoxalement réinvesti: dans le fil, la couture, le détissage, les cheveux qu’il tisse et dont il fait – symboliquement – le tissu d’origine... Si en effet nous créons quelque part de la beauté en ce monde, c’est dans des pratiques de cet ordre-là. Alocco ne nous donne pas la beauté des choses, ne nous dit pas la beauté du monde, il est en train de nous fabriquer la beauté dans notre regard.

AF:

le cheval de Lascaux à Lascaux, il ne doit pas être vilain...

RM:

Mais nous n'en voyons plus que des reproductions... Il est désormais interdit aux regards. Et le cheval de Lascaux dans l'œuvre de Alocco, ce n'est pas Le cheval de Lascaux; c'est une image – pas même techniquement ressemblante; et en l'employant Alocco cherche à refonder comme beauté pour notre œil d'aujourd'hui ce que sans doute la conscience préhistorique ne devait peut-être pas penser comme beauté et sans doute pas comme art. Alocco refonde la beauté de Lascaux dans son actuel dialogue avec Mickey.

AF:

la boucle est presque bouclée... pour moi, il n'y a pas d'image sans distance. Le drame des images contemporaines, c'est qu'elles suppriment la distance. Si l'image ne crée pas du lointain, si ça se donne pour de la réalité, c'est l'obscénité absolue. Le problème des images et de leur invasion aujourd'hui c'est qu'elles ne se donnent plus comme images mais comme réalité.

L'image de l'art, c'est celle qui nous "dout de lointain"... Non pas celle qui nous rejette, mais celle qui nous met à bonne distance des choses et nous permet de voir. Pour mettre cette distance, Alocco a aujourd'hui besoin de reprendre la toile, de la déchirer, sans quoi, il ne la dout pas de lointain. Il y a de la beauté parce que... on a le souffle coupé avant que ne reviennent les mots.

Il y a cette définition de Borgès: "la beauté c'est l'imminence d'une révélation qui ne se produit pas", et Alocco dit que, son *Laërte*, c'est plein de guetteurs et de sentinelles... il y a cette imminence de la révélation. Laërte c'est le guetteur qui guette le moment où l'on pourra passer, le moment de la beauté...

Oui. La beauté c'est ce qui est capable de nous donner du loin quand tout nous force à nous coller aux choses... Et nous retrouvons la distance initiale fondatrice d'humanité.



Exposition BMVR Louis Nucéra, Nice 2007



La promenade niçoise (Pastrouil)

éd. L'Ormaie, 1999



De cette *promenade niçoise*, je dirais d'abord qu'elle est une véritable salade niçoise. Couleurs, odeurs et saveurs mêlées. Mieux une "mescla". Mélange et point de confluence.

Ce livre est inclassable. Ni roman, ni poème, ni autobiographie, ni livre d'histoire, ni de cuisine, ni de poésie, ni d'esthétique, ni... que sais-je. Il est tout cela à la fois. Marcel Alocco a su non seulement rassembler tous ces "fragments épars" mais mieux encore les "ajuster", les coudre ensemble. Et cela tient.

Cela tient du "pastrouil".

Nouveau genre littéraire s'il faut en croire le sous-titre mis entre parenthèses sous le titre. Par delà le sens de bavardage et de palabre, voire même de "pratique théorique populaire aux effets thérapeutiques certains", le "pastrouil" définit, à mes yeux, un champ tissé de paroles où il y a à pâturer, selon l'étymologie que rappelle Marcel Alocco, à brouter, soit des mots à mâcher, des images à ruminer.

La promenade niçoise est le livre d'un flâneur qui va vers sa "Marine" – femme et ville, enfance et terroir – comme on va vers soi-même "au fil de (sa) souvenance". Ce flâneur ressemble en tout point à

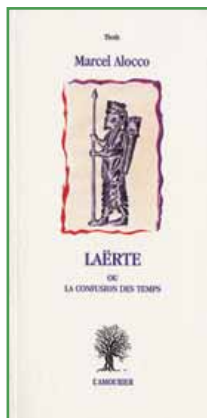
celui dont parlait Baudelaire. C'est l'homme d'un regard, simple curieux perdu dans la foule et absorbé par le monde extérieur. Le flâneur est celui qui sait regarder à partir d'un point d'absence au monde tant il est perdu en son amour. Dans ses yeux se conjuguent d'autres yeux, ceux de Marine comme ceux de ses rêves. Le flâneur muse. Là "promener et créer se confondent". Le flâneur est "un théoricien". Quelqu'un dont le regard "goûte, et parle".

En ce sens *La promenade niçoise* est un livre savant. Et c'est le livre d'un poète. Marcel Alocco tourne autour d'un mot qui manque, "jamais prononcé, et peut-être imprononçable", mot de passe pour le réel. C'est ce qui donne à son écriture cette tension intérieure où l'on reconnaîtra le mouvement même de l'amour: amour de la langue, d'une terre et de la femme. C'est vers son amour que va Marcel Alocco. Dans son écriture, il l'inscrit et le réinscrit dans le champ du possible. Lui offrant ainsi de durer. Dans le différé. Au plus près de cet *Amor de lonh* dont parlait le troubadour Jaufré Rudel.

Je ne saurais terminer cet article sans parler du tirage de tête de ce bel ouvrage des éditions de l'Ormaie. Il s'agit d'un emboitage de Martin Miguel dont les bétons aux couleurs remontantes font comme deux portes à ce livre. Deux portes qui battent. Comme un cœur. Cœur du livre. Livre du cœur. Quand c'est "du temps qui interroge le temps et questionne l'histoire qui s'inscrit dans les gestes les plus anodins des hommes". Lire Marcel Alocco, c'est se porter à l'écoute de ce cœur. C'est s'apprêter à aimer Marine. Celle qui toujours manque et dont on ne peut pas ne pas rêver.

Laërte ou la confusion des temps

éd. L'Amourier, 2002



Les périodes troublés ont recours aux mythes, les temps de confusions les réinventent. Là où le discours se fait impuissant, là où la parole ne peut plus avancer, quand le Logos est en panne, le Mythos prend le relais. En nos temps où tout semble avoir été dit, comment avoir recours aux mythes, si ce n'est en les réinventant, en les écrivant de nouveau, en un style où tout se mêle, se découpe et s'assemble.

J'ai été fait des miettes du monde. Archipel, éparpillé de par la planète, j'ai employé la longueur d'un voyage, qui n'a d'autre mesure que moi-même, à rassembler tout ce qui me constitue.

Vivre est douloureux, toute vie se trouve taraudée par l'interrogation d'être. Elle ne peut se faire supportable que si elle va vers l'autre, par la parole.

Mais la parole, l'écrit ne peuvent faire l'économie d'une réflexion sur leur légitimité.

Ici, dire et écrire n'a de valeur que dans le déferlement et dans l'absorption. Et le style de Marcel Allocco présente en effet cette flamboyance qui vient du fonds des siècles pour investir notre temps et rendre acceptable

la parole, qui déborde le soi en intégrant ces vagues venues de tous les horizons.

J'ai souffert le sacrifice d'Iphigénie, les viscères blessés de Clytemnestre, la mort de Patrocle et celle d'Hector outragé, le malheur d'Andromaque, l'angoisse de Cassandre et l'espoir douloureux d'Hélène. J'ai souffert l'exil d'Oreste, et les misères sans récits des paysans de la Troade. Homère se plaint que le triste Laërte le poursuit de sa haine, qui ne pue que clamer dans le vent ses délirants propos. Aucun scribe pour recueillir mes dires. Il est vrai, je ne vois rien de mes yeux, si ce n'est le paysage et des gens qui s'agitent sur les écrans muets. Comme Tirésias perd la vue pour devenir voyant, Œdipe ne perçoit pas ce qui crève ses yeux. La vérité ne brillera qu'au centre de sa nuit. Et moi je suis dans le soleil, dans le blanc de la page en attente.

Texte de générosité, *Laërte* nous jette dans un mouvement perpétuel, et la lecture devient une île battue par les flots. Tout y converge, Homère et Shakespeare, Ronsard et Sophocle. Le voici, ce tissu, déchiré d'avoir tant traîné et vêtu tant d'aventures, le voici en quelques pages recousu. À terme, c'est l'espoir qui se reconstitue, la joie d'être par les textes portée, la joie de devenir avec les autres, par eux. Le Sud respire, temporairement recomposé, mais vivant, enfin redécouvert.

D'un âge sans mémoire

éd. L'Amourier, 2007



Dès la première phrase, le ton est donné: ... *on avait gagné. Le Front Populaire était ivre de l'avenir et du vin de la fête.*

Le dernier livre de Marcel Alocco tient de la gageure. Imaginez donc: il s'agit de se souvenir du temps de sa conception, de sa propre venue au monde, des premiers moments de sa propre vie, de cet *âge sans mémoire* – ou

réputé comme tel – âge d'enfance, âge sans langage. Gageure en effet! Et Marcel Alocco reconstruit ce temps, pas à pas, page à page, phase à phase.

Ces souvenirs ont disparu de la conscience de Marcel Alocco, comme de chacun de nous. Pourtant ces souvenirs existent. S'ils ne sont pas les souvenirs d'un individu, puisque l'identité n'est pas encore constituée, ils peuvent être les souvenirs reconstitués d'un individu en construction.

Ces souvenirs existent dans la mémoire sociale, dans le savoir collectif, dans l'histoire, les sciences, les

récits de famille, la langue. Les 24 fragments qui construisent ces souvenirs sont concis, faciles à lire, brillants et fascinants. Brillants: 24 fragments, comme 24 confidences que l'on vous dit à l'oreille; phrases construites comme des chants, où tournoient les pronoms personnels, du "on" initial au "vous" des dernières pages, pour construire, ici ou là, le "je" problématique qui seul est censé penser et se souvenir...

Brillants et fascinants: s'ils disent, sans doute, les souvenirs possibles d'un immémorial de l'auteur, ils permettent au lecteur de se donner à son tour une mémoire qui lui était jusque là inconnue.

Deux programmes structurent ainsi ce livre: le premier vient des débuts de l'enfance, c'est le non-dit qui cherche à se dire; le second remonte de la fin du livre: le dit qui s'impose au vide et à l'absurde et nous donne sens.

Avec ... *d'un âge sans mémoire* Marcel Alocco se rend coupable de (re)constitution de souvenirs dissous... Son meilleur livre, assurément.

...d'un âge sans mémoire



Alain Freixe :

Tu sais que la question des titres m'intéresse tout particulièrement. Comment as-tu choisi celui-ci? Dans l'instant même du projet comme un programme? À la fin comme un condensé du texte ou une clé? Ou chemin faisant et après bien des repentirs?

Quelle fonction accordes-tu à tes titres?

Marcel Alocco : Je démarre un bouquin quand les fragments que j'écris se rencontrent autour d'un thème, ou plus exactement y prennent racines. S'ajoutent chemin faisant des morceaux plus anciens, parfois publiés, d'autres qui traînent dans mes *Cahiers d'atelier*... Je donne un nom simple au tas de feuillets, au dossier. Parfois il varie. Dans ce cas, il me semble s'être très vite fixé. Mais comme je ne parvenais pas à trouver un début, tous les mots me semblant limitatifs, j'ai laissé en suspens. Et puis j'ai conservé cette ouverture. Tu ouvres le dico et tu essaies tous les mots, beaucoup fonctionnent, différemment. Par exemple "Choux, bijoux, genoux, cailloux, hiboux, joujoux, poux" qui sont pourtant des exceptions...

Un titre n'est qu'une indication de ton. C'est trop

court pour être une vraie clé. D'où ma tentation de sous-titrer: *Laërte, ou la confusion des temps* parce que la vieillesse, et toute l'Histoire réduite à la seconde présente. *Au présent dans le texte*, écrit au présent, porte un long sous-titre,

Nous voici possédant la tornade comme une femme un peu folle jamais venue au rendez-vous de son amant qui introduit l'apparent aléatoire d'une construction baroque.

AF :

Quel statut accordes-tu à ces points de suspension qui demeurent silencieux en amont du titre que tu as donné à ton ouvrage? Comment jouent-ils avec ces autres points de suspension qui non seulement ouvrent mais ferment les 24 chapitres de ton livre?

MA :

Oui, comme pour les 24 chapitres du *Laërte*. Il y a toujours sous-entendu un avant, un après. Patchwork, couture. Points de suspension: Ça suit. Points de suspension: c'est à suivre. Chaque texte n'est qu'un fragment, île d'un archipel. *Laërte* aurait dû être le dernier livre et *...d'un âge* le premier. Mais à cette époque, 60 à 65, j'étais un chat de gouttière écorché, un jeune homme incapable de s'aimer, donc incapable d'écrire le livre fondateur. Peut-être aussi mon instrument d'écriture est-il devenu plus opératoire. Au lieu de quoi j'écrivais *Au présent dans le texte*, un long poème-roman qui se situe pour la forme quelque part entre *La chanson de Roland* et *La légende des siècles*, mais serait plutôt "La légende d'un moment", milieu du XX^e. J'écris et surtout publie dans le désordre. Il y

aura le long silence littéraire de 1970 à 1999, durant lequel je ne publie, à 100 exemplaires, qu'un petit recueil de poèmes antérieurs à 1970. Je deviens alors l'écrivain clandestin qui écrit les 800 pages des *Rhapsodies* restées inédites, et s'exhibe comme plasticien. Je publie des textes de réflexion, des essais à propos de ma pratique plastique, qui témoignent mieux je crois que les délires des philosophes de ce qu'a été la seconde moitié du siècle dans les arts plastiques. Les philosophes n'ont jamais compris la plasticité, ils sont comme certains chrétiens qui au prétexte de l'âme ignorent et souvent détestent le vrai corps. Pas celui du désir, de la jouissance, bien conceptualisé, celui de la matière quotidienne. Ils ne voient que le concept, qui est l'essentiel et le principal de l'écriture. La spécificité des arts plastiques est la matérialité de leur corps. Les arts plastiques sont des écritures qui ont un corps. ... *d'un âge sans mémoire* est peut-être né du désir de faire exister le corps dans de l'écriture, dans la mise au monde du corps et son incapacité de coïncider avec des concepts préétablis. Ce n'est bien sûr qu'une fiction nourrie encore du "roman familial". Ou bien fabricant du "roman familial" ? J'y verrai plus clair dans ce texte avec dix ans de recul. ... si je suis encore capable de voir ! On peut discuter du rapport écriture/corps comme métaphysique. Sauf que je pense que la métaphysique est à la pensée ce que le discours électoral est au Politique.

AF :

Contredisant ton titre mais non les points de suspension qui le précèdent, tu donnes un contenu de mémoire à cet "âge sans mémoire". Ainsi reconnaît-on un sol,

des paysages, des langues ; on y croise l'histoire de la seconde moitié du XX^e siècle. . .

MA :

Comme dans les précédentes publications. Né à Nice tout près du port, sans doute comme effet dérivé de la grande fête optimiste, puisque neuf mois après la victoire du Front Populaire, je suis un homme de territoire et daté de ces dernières 70 années. J'avais à peine l'âge de raison sous le bombardement de mai 1944. Et la suite. . .

AF :

Je me dis souvent que c'est moins nous qui interpellons l'origine que l'origine qui nous interpelle. Qu'à chaque fois que l'on essaie d'aborder au plus près de soi-même, c'est par elle qu'on repasse mais pour passer, n'est-ce pas ?

MA :

Là, je suis au point zéro. La zone de saut, mais sans parachute. Ma meilleure réponse est dans les livres publiés. . . Bien incapable de dire mieux que dans mon écriture. . . On écrit pour formuler ce qu'on ne sait pas dire, non ?

Il y a qu'aussi rationnel que nous soyons, "je" est un animal indomptable qui pense, dit et fait des choses incompréhensibles. Il n'y a que de fausses origines, chacune construite ou reconstruite : les peintures rupestres, les naissances des écritures, l'invention du feu, la (ma) conception dans l'arrière-boutique d'une boucherie un soir de fête. . . Il y a des moments nœuds qui originent : un moment de la vie où à courir plusieurs lièvres à la fois, on se retrouve les mains vides en chute libre et toutes griffes dehors quand on

devrait faire pattes de velours. Un moment où être aimé ne compte plus parce qu'on a un grand besoin d'aimer et qu'on n'y parvient pas, que toutes sont inhabitables, sauf des yeux hypothétiques dont on n'aura jamais la preuve.

AF :

Y aurait-il, Marcel, des textes qui ne seraient que textes, d'autres qui seraient des textes mais finalement sans en être vraiment tout à fait et puis des textes que tu appelles des *textes-îles*, tel que celui-ci par exemple ?

MA :

Un texte n'existe que terminé, c'est-à-dire publié. Avant il est toujours potentiellement en cours de modification. Après aussi, mais l'écrivain est de moins en moins l'auteur, et comme pour le vin dans le tonneau, on n'est plus beaucoup responsable de son destin. Travaillé par toute la culture d'avant et d'après. Rude fermentation. Il perd ou gagne du sens... Textes-îles, ou bateaux-phares qui dérivent.

AF :

Ton vingt-quatrième chapitre est intitulé *chant XXIV retrouvé* ce qui mène à penser que les 23 chapitres précédents sont des chants aussi. Comment entends-tu ce mot ici ?

MA :

Dans les années 62 à 64 j'ai écrit une série de poèmes, comme *Chant païen pour un amour nouveau*, presque tous publiés dans la revue *Identités*, dont les titres commençaient par " Chant païen... ". Chant, façon provocatrice de souligner païen. J'y disais :

Nous sommes des barbares

et jamais nos yeux n'ont eu la couleur de vos objets

Aujourd'hui, parler de " chant " du poète après l'époque des troubadours me fait plutôt marrer. Dans ... *d'un âge*, simple clin d'œil à Homère, aux vingt-quatre chants de L'Iliade et de l'Odyssée dans les versions classiques. Une contrainte que je me suis donnée, ma mince contribution à l'OLIPO. " Retrouvé ", parce qu'il y avait sans doute eu une perte. Ce chapitre pourrait conclure un tout autre livre, conclusion intemporelle, peut-être même serait-il mieux adapté à une fin d'âge, au *Laërte* peut-être.

Chacun des 4 volumes des *Rhapsodies* était déjà, au moins dans leur première version, réparti en 24 chants. Les personnages prétextes sont détournés avec autant de légèreté que par Giraudoux, et toutes les guerres de Troie ont toujours lieu, pour des histoires de soupe : Caïn et Abel, César et Vercingétorix, cow-boys et indiens, France et Prusse, charbon contre idéologie, pétrole contre fanatisme, n'importe quoi pour que la vie soit si importante qu'elle vaille la peine de mourir. Mourir pour la vie, quoi de plus absurde ? Et pourtant imparable, inévitable, marche à tous les coups. 800 pages pour tourner les problèmes dans tous les sens, tu frottes, tu laves, tu rinces, et ce n'est pas soluble dans l'eau limpide. Gros Jean comme devant. Mais on a passé le temps. On a fait l'amour. Faire, c'est fabriquer. Avant de fabriquer, faut inventer. On invente et fabrique aussi l'amour. C'est même ce qui nous distingue du cannibale originel, celui qui dents naissantes finit par mordre dans le sein qui le nourrit.

AF :

J'aimerais bien que tu explicites un peu ce mythe personnel de la " lectrice amoureuse qui rêverait cet écrivain

fantôme qui la hante”. Écris-tu vraiment pour “Elle” ? Quelle est cette “Madame” pour qui tu dis écrire, en tout cas avoir “imaginé ce long parcours d’écriture” ?

MA :

J’écris d’abord pour combler une absence. De quoi, de qui ? Je réponds d’abord à moi-même, et à l’Autre. Plutôt une autre. Elle est banalement une et multiple. C’est la composite Marine de *La promenade niçoise*, la vraie Rosie perdue ou l’homérique Pénélope retrouvée dans le *Laërte*... Le référent peut varier, être un souvenir, une présence, actrice plus ou moins habillée de mythique... Il y a sans doute un pivot réel historique, et une femme rêvée à partir du premier regard sexué... Un rêve que nulle n’a jamais pu habiter, parce que rêve inhabitable. “La lectrice amoureuse” n’est probablement que le même dispositif, mais en miroir.

Concrètement, on n’a sans doute jamais intérêt à découvrir l’homme qui se cache derrière l’écrivain... sauf à être aveuglé d’amour par son écriture.

AF :

D’abord, j’aimerais faire écho à la conclusion de la note de lecture que Raphaël a consacré à ton livre. Il déclare que “tu te (rends) coupable de (re) constitution de souvenirs dissous...”. Par les temps qui courent, voilà que ça confère une dimension très politique à cette tentative de dire ce qui se trouve en amont de soi... et qu’il y aurait là quelque chose comme la transgression d’une loi...

MA :

Possible, Monsieur l’agent, mais j’ai pas fait exprès, j’ai pas vu le panneau d’interdiction. Aujourd’hui

tous les artistes disent qu’ils transgressent. Mais, on ne transgresse pas pour transgresser, on transgresse simplement parce qu’on est de l’autre côté, et que, quitte à en souffrir toute sa vie, on ne peut pas vivre autrement. Parce que la transgression est inconfortable et toujours réprimée. Les se-disant-transgresseurs, adulés, décorés, sont des transgresseurs de luxe, des enfonceurs de portes ouvertes, parfois d’utiles ex-transgresseurs, ou mieux, le plus souvent, des morts bien enterrés.

“Reconstitution de souvenirs dissous”, la formule est heureuse. Responsable, certainement. Coupable ? Nous verrons bien...

J’ai parlé “d’invention”. Comme l’entendent les archéologues. Toujours un peu archéologue, celui qui reconstitue. L’humanité est en constant cours d’invention, d’hominisation. Un héritage réinventé, qui n’est pas en monnaie et même plutôt en manque de finance, un héritage qui coûte. Il faut l’arracher, se l’approprier bribe à bribe. La mémoire est vraie culture de création, et n’est jamais donnée, même quand elle est offerte avec école laïque et obligatoire et autres instruments. Il faut aller chercher, avoir les moyens d’y aller. L’intelligence tombe n’importe où, la clé en or qui en ouvre la boîte n’est pas dans chaque berceau. Revendiquer son héritage de civilisation, c’est légitime parce que c’est le seul accès que nous ayons au présent. Dès qu’un régime tend au liberticide, – c’est-à-dire tous, mais certains se soignent et l’on dit que ce sont des démocraties, – il déteste l’Histoire, préfère les mythes. Les mythes c’est bien dans les petits groupes à transmission orale, c’est largement insuffisant dès qu’il existe une inscription, des bibliothèques, des

moyens de conservation et de circulation de l'information. ... *d'un âge sans mémoire* est une aventure personnelle, d'intérêt collectif si réussie. C'est de l'histoire des dessous. Où le sujet est à tout moment je, tu, il, et leurs pluriels... L'écriture traduit que ça navigue dans l'inconscient, ça fabrique de l'inconscient, ça nage là où l'individu est plongé dans les zones obscures de la société dans laquelle il s'est né. Là où ça travaille, ça bielle, ça bidouille, ça manipule, la soude et les machines qu'on ne fait jamais visiter aux passagers. Ils en ressortiraient plein de cambouis, on aurait gagné quoi? Savoir qu'il faudrait mettre les machines sur le pont? Vaste programme... Nous pouvons toujours commencer, recommencer...

AF:

... Enfin juste en amont de soi car pour ce qui se trouve à la source, au lieu le plus déshérité avant même les premières mouillères, les premiers ruisselets, dans ce qu'il en est du désir de nos parents, de ce qui s'est joué dans les mots qui ont été prononcés en avant même du berceau, ce ne sont même plus des points de suspension... J'ai toujours pensé que c'était là le domaine des fées et les sorcières, l'autre monde... qui n'est pas après ou plus haut mais dans cet avant radical...

MA:

... "Une phrase par d'autres commencée".
Pas de clé en or dans mon berceau, pas de fée ni de sorcières penchées sur mon berceau... Jamais rencontré de fée ou de sorcière. J'ai connu de belles garces, pas vilaines du tout ni de corps ni d'esprit, et aussi de vraies garces, des zigs et des zags, des vices et des versas,

des bizarres, de belles étrangères et de belles voisines, des brillantes et des connes très réussies... L'avant radical? C'est sans doute le passage de l'algue ou du champignon à l'amibe, prodigieux et fondateur pas vers l'humanité... Pour le reste, il nous faut toujours l'inventer, à titre très provisoire.

Une idée me vient hors propos, une question plutôt: est-ce que tout ce que je dis ici a une quelconque importance à côté de l'effet produit par les textes mêmes, depuis les *Poèmes adolescents* publiés en 1959 jusqu'au ... *d'un âge sans mémoire* qui paraît en 2007?

AF:

Autre chose. Comment pourrais-je te laisser dire ce que tu dis sans réagir. Tu prends, Marcel, la métaphysique au plus bas, dans le ruisseau où l'ont traînée quelques idéalistes abhorrés! Imagine que la métaphysique loin de concerner l'après ou l'au-delà de ce qui a nom "physique", soit la nature dans sa force, ses poussées vers les "rivages de la lumière" comme disait Lucrèce, un des premiers matérialistes de l'Antiquité... Peut-être que la métaphysique ne dépasserait rien! Car je suis bien d'accord avec toi après la/le physique, il n'y a rien. J'entends par métaphysique, ce qui soutient le monde, ce qui nous ouvre à ses plis et replis, enveloppements et développements. Métaphysique, ce vis-à-vis de quoi nous sommes sans pouvoir, impuissants depuis toujours et pour toujours mais qui fonde nos pouvoirs et structure notre "humaine condition". Ainsi du temps. Celui qui te voue à la blessure d'un exil radical, celui ... *d'un âge sans mémoire*. La force de ton livre, Marcel, c'est qu'au lieu de nous offrir du rêve à

consommer, des histoires, tu nous ramènes à nous-mêmes, à notre exil fondateur de toute humanité, celui de ce manque fondamental qui fonde la littérature/la poésie comme un besoin irréductible de l'homme et que je qualifierai, moi, de métaphysique... alors que les discours électoraux sont du côté des mauvais rêves offerts pour nous faire oublier notre épouvante, car bien sûr tout ça finira mal...

MA :

Très mal, en effet. Dans cinquante ans ou un ou deux siècles, ou quelque 5 milliards d'années quand le soleil deviendra froid... Et l'on nous explique que le temps est variable, en accordéon... La durée élastique... Je comprends mal la physique... ce pourquoi, après un premier bac math-physique-chimie-science-nat. j'ai tourné à philo-lettres... alors la méta/physique! À partir du douteux matérialisme de Lucrèce, l'homme égal des dieux, lesquels ne s'occupent pas de l'homme, tu nous proposes une méta/méta-physique! Je préfère Descartes qui, pour que ses contemporains lui fichent la paix, diplomatiquement concède un Dieu, mais ne s'en occupe pas dans son raisonnement et le laisse à la porte du laboratoire...

L'incontournable aporie, oui. Mais on construit bien des châteaux sur du sable, et qui tiennent ce que tient l'humain... Si la métaphysique consiste à parler du "je ne sais pas", commenter, tourner autour du "je ne sais pas", je suis très doué pour la métaphysique. ... *d'un âge sans mémoire* serait alors de la physique expérimentale, les mots atomes à l'épreuve du cyclotron... Résultat? Des mots, des mots, des mots... C'est William Shakespeare qui pleure.

Dans le ...*d'un âge*, comme dans le *Laërte*, il n'est question ni d'avant, ni d'après. L'important est ce qu'il s'invente et se construit entre deux humains, entre et avec les humains, entre les humains et leurs environnements.

Tu sembles définir la métaphysique par l'absence. Il y a des mots comme beauté, métaphysique, ou poésie, qui sont ce que j'appelle des mots tonneaux des Danaïdes. Y versez toujours des mots, et qui s'y penche ne voit jamais que du vide. Tu disais qu'il y aurait des textes à statuts différents. C'est vrai, mais pas de nature, d'intensité seulement. Un poème n'est qu'un morceau choisi mis entre deux lamelles sous le microscope. Ce morceau n'est pas le corps qui se balade dans la rue, ce n'est qu'un fragment de peau, de rein, de cerveau... Des cellules mortelles combinées autrement, mais fondamentalement les mêmes, venues de la même source. Les biologistes, qui sont de grands poètes, parlent de cellules souches. Métaphore efficace. Le meilleur des poèmes est en entier dans le plus vulgaire des dictionnaires.

AF :

Marcel, comme tu me sembles peu musicien sur ce coup-là! Pas de musique dans les dictionnaires, à peine un ensemble de significations figées qui défilent – leur nombre dépendant de la qualité des dictionnaires! – Le poème n'est-il pas aussi et peut-être avant tout une structure sonore dont l'architecture même ouvre à un rythme qui ouvre le temps, un temps à chaque fois nouveau.

À l'arrière-plan de ma remarque ces mots de Marina

Tsvetaeva que je cite de mémoire: “ Dans un poème le sens importe moins que la résonance.”

MA :

Cette dame a le droit de dire ses conneries, et moi les miennes: mais je ne revendique que les miennes.

Où, plus de résonance que dans l'écho? Et quoi de plus vide? La musique endort, à part pour sonner “ la diane ”, qui n'est pas le meilleur de la musique. Je vois mal une résonance qui ne serait pas fortement portée par du sens. Ce serait quoi? Alexandrins? Rimes riches? Le Parnasse? La résonance, la musique du texte n'est que métaphore. La musique de l'écriture n'est pas celle des instruments. Je pense à la petite musique dans les écrits de Marcel Proust, toute en douceur. Ou de Céline, souvent violente. D'ailleurs, à l'inverse, lorsqu'on me donne le programme, l'argument d'une symphonie, ça me fait braire. Je pense à la prodigieuse et saine réflexion de Stéphane Mallarmé au sujet du grand-livre, et aux écrits de Paul Valéry réunis dans ses “ Variété ” ... J'ai publié en 1962 dans *Identités* n°3 un texte intitulé *Poésie n'est pas*.

D'accord pour le dictionnaire. Tout dictionnaire représente symboliquement “ Le Dictionnaire ” total, l'Encyclopédie absolue. Il n'y a de sens qu'avec la construction, dix mots font dix sens différents selon l'ordre donné...

AF :

À partir du moment où nous échangeons, ce que tu dis court le risque de rencontrer un lecteur! Quant à l'effet produit par les textes comment en savoir quelque chose s'ils s'adressent à un lecteur inconnu et plus encore à cet autre qu'en lui il abrite sans le savoir...

MA :

Nous sommes une phrase par d'autres commencée... qui restera en suspens et sera par d'autres continuée... Le statut de l'auteur: un problème que j'aborde sous divers angles, par exemple dans le *Laërte*, dans les chapitres intitulés, *Poète de cour*, *Vérités de l'auteur* et *Mise en scène*. Très complexe, je ne peux ici que cerner le noyau.

Tu as, toi, la liberté du lecteur. Je jette les graines, elles poussent comme elles peuvent. Ce qui m'appartient, c'est ce qui contraint le lecteur: je sème du blé ou du maïs, des tomates ou des pommes de terre, de la laitue ou des orties... Toi, avec, tu en fais ta cuisine. Tu y trouveras en plus les goûts que tu y mets, c'est-à-dire des fragments de ce qui appartient à notre culture commune, et les particularités de ta culture personnelle. Mais si tu me dis que c'est Pâques et que tu ne veux que de l'agneau, j'aurai raté mon coup.

AF :

Métaphysique, le retour!

Je sens comme un côté voltairien dans ton approche. Un côté page blanche où peuvent se déverser tous les mots de la terre...

Des mots, certes mais qui pourraient savoir de nous ce que nous ignorons d'eux – Je suis un peu plein de René Char, ces temps-ci! – et donc pas le vent d'Hamlet équivalent élisabéthain de l'abolement grec de Diogène mais celui dont l'énergie disloquante a le pouvoir de soulever la réalité et de la transformer. Oui ou non les mots qui peuvent représenter le feu sont-ils capables d'allumer des incendies – si nous l'oublions, note que tyrans et dictateurs ne l'oublient jamais!

La dimension métaphysique de ton texte – pardon ! – je la vois dans le fait qu’il arrache à la mort son caractère d’absence trop présente. Il y a une force qui traverse et illumine certaines séquences de ton texte. C’est à ce rapport qu’elle instaure que j’accorde le statut de métaphysique. Là du temps bourgeoise. De la vie à venir.

MA :

Le mot chien ne mord pas. Les mots ne peuvent que s’ils rencontrent des réalités : une culture, des lieux, des circonstances... Pour le feu, si tu laisses traîner des brindilles et des allumettes devant l’incendiaire... Voltaire, puisque tu me vois voltairien bien que je relise et cite plus volontiers Montaigne, ce qui n’est pas incompatible, Voltaire ouvre l’extincteur quand menace le bûcher... Le vrai bûcher, celui qui détruit le corps

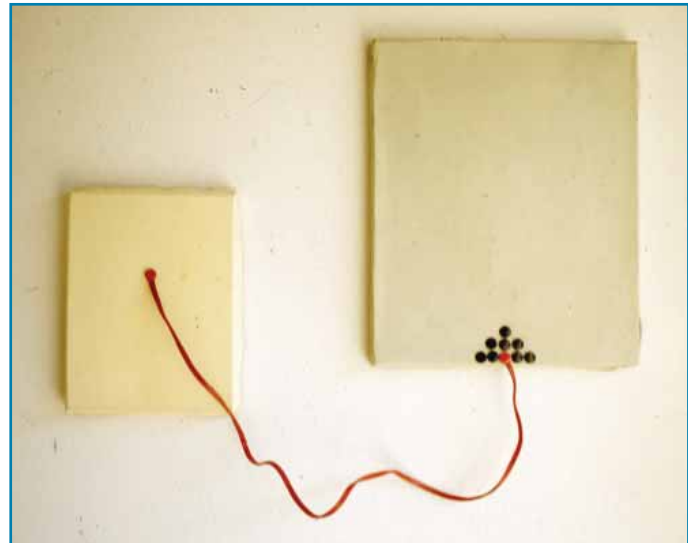
souffrant et pensant. Il suffit d’avoir conscience d’être humain pour aimer humain et respecter l’humain. Nul besoin de forces fantomatiques...

Nous sommes loin du texte, et je ne me définis pas comme philosophe, et encore moins nouveau-philosophe. Il n’est plus ici question que d’hypothèses purement spéculatives puisqu’il n’y a sur ce non-terrain, pour la méthode expérimentale, ni lieu ni corps. Ainsi, nous ne connaissons rien de la mort... Tout ce que nous pouvons en dire avec certitude tient globalement en une définition négative : Est mort ce qui n’est pas vivant.

Je suis pour la réal-poétic. À la source, sur le pouvoir des mots, d’accord. Mais il faut une langue de chair pour les préférer. Une langue “coupable”, mais qu’on préfère ne pas laisser couper.



Maternité, simplement, 1966



Nativité, simplement, 1966

Nice,
le 18 novembre 2004
Lettre aux collégiens
de Valbonne
Pour les accompagner
de loin
dans la découverte
de l'œuvre
de Marcel Alocco

Chers amis,

Lorsque Jérôme Sadler, professeur d'arts plastiques de votre collège, m'a demandé, par courriel, d'écrire quelque chose pour présenter le travail de Marcel Alocco qui doit exposer des œuvres dans votre établissement, j'ai été bien embêté...

Que vous dire ? Et comment ?

Monsieur Sadler me parlait de textes que j'avais écrits sur le travail de Marcel Alocco... Bien sûr... Il avait raison : il y a longtemps que je m'efforce de dire l'intérêt et l'importance de ce que fait Marcel Alocco. Depuis 1969, je crois... Oui... 1969... C'était pour une exposition que Marcel Alocco devait faire à Rome... Et vous n'étiez pas nés, je crois.

Et depuis...

Je ne les ai pas comptés, les textes, mais il doit bien y avoir deux livres entiers et plusieurs dizaines de "préfaces" (vous savez, on appelle "préface" de courts textes explicatifs, justement)...

Tous ces textes, je les ai écrits pour des adultes qui fréquentent des musées ou des galeries d'art... Pour des sortes de spécialistes, ou d'amateurs d'art, si vous voulez...

Mais jamais pour des élèves de collège...

D'abord, j'ai failli inventer un dialogue entre vous et moi (j'avais fait quelque chose comme ça au collège de La Colle, pour présenter le travail d'Yves Klein)

Et puis il m'est venu l'idée suivante... J'allais commencer mon explication comme une sorte de conte... Pas un conte pour enfants, non... mais un conte pour élèves, pour apprentis des choses de la vie...

Alors voici...

Le conte de 'MA, le détisseur de charmes



Il était une fois

Il était une fois un pays qui était envahi d'images... Envahi! Vraiment. Il y en avait de toutes sortes, de toutes formes; il en sortait de tous les coins; elles se développaient sans cesse, pullulaient littéralement, s'installaient dans les endroits les plus inattendus et sur les supports les plus improbables...

Au début, on n'y avait pas trop fait attention: elles étaient apparues dans des endroits assez discrets, ou, en tout cas, protégés: parois et murs, rochers et murailles. Elles étaient rares, pas très visibles, du reste. Elles pouvaient même disparaître sans qu'on s'en aperçoive...

Puis, on les avait vus surgir sur certains objets particuliers: des poteries, des armes de luxe, des bijoux, des ornements... Bientôt, on les vit s'étaler sur d'anciens arbres, découpés en lames qu'on assemblait; après avoir timidement pointé leur nez d'images sur des vêtements, elles s'étaient répandues sur des tissus, toiles de lin, toiles de coton, et dans des dimensions de plus en plus importantes; dès que naquirent les livres, elles vinrent s'y nicher, s'y plurent, y pondirent sans doute, et y proliférèrent... Il n'y eut bientôt plus un papier qui n'eût son image; après avoir colonisé le verre, profitant de sa transparence pour taquiner la lumière et jouer dans l'espace, elles s'installèrent dans toutes les formes que ce matériau sut adopter avec le temps... Elles furent sur les écrans, sur les murs et les panneaux des villes, elles s'infiltrèrent sur tous les vêtements, dans tous les cartables, sur le moindre objet de la moindre trousse, sur le moindre emballage du moindre produit; elles prirent possession des rues, des routes des chemins, et se mirent même à circuler par millions et millions sur les routes virtuelles... Le tatouage du monde semblait ne pas avoir de limites...

Vous avez évidemment compris que ce petit conte à ma façon est fait pour dire la longue aventure des images et de leur diffusion depuis ces peintures de la préhistoire que vous connaissez tous, jusqu'à nos écrans de cinéma, de télé, de vidéo et d'ordinateur que vous manipulez chaque jour.

Mais Alocco, dans tout ça? vous dites-vous...

Patience, j'y viens... Enfin, j'y suis...

Vous savez tous que les peintres font partie de ces gens à qui nous devons la prolifération des images. Ils ne sont pas les seuls, bien sûr: les photographes, les cinéastes, les



vidéastes en produisent bien plus encore que n'en ont produit les peintres. Et les graphistes, les publicitaires, les infographistes, les designers, les architectes et encore tant et tant d'autres, ne sont pas en reste non plus...

Contrairement à ce que dit mon conte, les images ne naissent pas et ne se reproduisent pas toutes seules, naturellement. Il y faut le travail des hommes. Vous le savez...

Alors, vous dites-vous, Alocco, il est peintre et il produit des images...

Eh bien... Pas exactement... Alocco est peintre, mais il ne travaille pas vraiment pour produire des images. Il travaille d'abord sur la prolifération des images...

Retour au conte

Les images étaient devenues si nombreuses que plus personne ne savait comment les prendre, comment les aborder, comment les classer, leur résister... On avait bien fabriqué des musées pour éviter que certaines d'entre elles ne traînent trop dans les rues ou ne viennent prendre place chez les gens sans crier gare. On cherchait à les contenir (on parlait de grilles et de programmes!), on les soumettait à toutes sortes d'observations. Mais vraiment, elles étaient devenues trop présentes: omniprésentes! C'était des déferlantes, des océans d'images, une rumeur visuelle qui ne cessait jamais: on en avait les yeux encroûtés et l'esprit lourd! Et ça résistait désormais à tous les services d'hygiène. Certains en étaient arrivés à ressembler aux images, à prendre des allures d'images, de sorte qu'on ne savait plus très bien parfois, si on était en présence de quelqu'un de réel ou, en réalité, de son image...

Le pouvoir des images

J'avais prévu ici tout un développement sur les pouvoirs réels ou supposés des images: j'y parlais des pratiques magiques, de l'influence des films sur notre comportement... Ça devenait vraiment trop long et compliqué... Je me suis dit alors que vous aviez le temps de réfléchir à tout ça avec vos professeurs, au collège et en dehors, et même plus tard, dans votre vie... Et j'ai coupé tout le passage...

Il reste qu'il n'est pas très facile d'expliquer qu'Alocco ne travaille pas sur la production des images mais sur leur prolifération... Je reviens au conte...



Où il est question de 'MA de la guilde des pêcheurs d'images

En même temps que les images proliféraient, s'étaient développés dans le pays toutes sortes de sociétés et de groupes plus ou moins secrets. Ces groupes s'étaient donnés pour but de résister à l'invasion... au moins à la prolifération anarchique des images... Certains rêvaient de les apprivoiser, de les domestiquer...

La guilde des pêcheurs d'images était l'un des groupes les plus efficaces du pays: les pêcheurs de la guilde ne traitaient jamais une image à la fois; et ce n'était pas l'image toute seule qui les intéressait. Leur méthode consistait à jeter leurs grands filets dans les profondeurs des océans ou à travers les déferlantes les plus puissantes, à recueillir ainsi des populations frétilantes, variées et inattendues, et de travailler ensuite sur leur masse et leur variété.

L'un des membres les plus singuliers de la guilde était connu sous plusieurs noms. On disait "le tailleur fou", on disait encore "le pêcheur d'ombres", ou encore "le détisseur de charmes"... Ses intimes l'appelaient 'MA, mais l'on ignore l'origine et le sens de cette appellation maternelle, qui n'a rien à voir avec notre histoire. Peut-être.

À vrai dire, j'en aurais presque fini avec mon conte... Ceux qui voudraient en savoir plus pourraient, interroger les surnoms du pêcheur d'images singulier... c'est peut-être amusant...

Mais le conte est un piège, et je ne résiste pas au plaisir d'en inventer la fin avec vous...

La grande quête de 'MA

Le grand art de 'MA, et son plaisir, était de retirer dans ses filets les images de qualités et d'origines les plus diverses. Il aimait que les espèces les plus anciennes et les plus rares côtoient les plus courantes et les plus galvaudées, le menu fretin des images. Lorsqu'il présentait sa pêche, il mettait un petit bout de celui-ci, un petit bout de celle-là, quelques morceaux de cette autre, dans des arrangements qu'il faisait comme au hasard et qu'il cousait les uns aux autres dans un travail sans fin. Les images venaient parfois de loin, et l'on accourait de toutes parts pour voir cet aquarium singulier, ou cette bouillabaisse d'un genre nouveau: on regardait tranquillement les images que le tailleur avait réunies dans un tourbillon enfin assagi.

Mais, au plus profond de lui-même, **'MA** n'était pas encore satisfait. Les images avaient tout envahi, c'était un fait. On pouvait en calmer le tourbillon, d'accord... Mais d'où venaient-elles? Comme tout envahisseur, elles devaient bien avoir un pays d'origine... Cette question ne cessait de rouler dans l'esprit de **'MA**, le pêcheur d'ombres, le tailleur fou... En fin limier, il s'était mis en quête en suivant le long fil des pistes... Et de fil en aiguille, il avait fini par faire une grande découverte : l'origine des images était là, tout près... Si près qu'on n'y avait pas fait attention. Elle était à portée de main de chacun, dans cet espace que nous portons tous avec nous juste au-dessus de notre tête, dans cette frontière incertaine entre le monde et nous... Et vous le savez bien : il suffit de passer la main là, juste au sommet du crâne, pour sentir ce frémissement, ce léger chatouillement, qui dit bien que quelque chose se tient là, toujours en train de naître, là, entre le crâne et le ciel...



Alors, **'MA** le tailleur, **'MA** le détisseur de charmes, se mit à construire de menus filets avec ces fils saisis au sommet de nos crânes. Il les lança, minuscules, plus inattendus encore que les toiles de la plus secrète des araignées, et quand, avec mille précautions, il les ramena jusqu'à lui, il découvrit, apaisées, toujours palpitantes, murmurantes, fredonnant des comptines très anciennes, toutes bariolées de confitures éclatantes, les images premières, celles qui restent si bien collées sur le dedans de nos paupières que nous ne savons même plus que nous les voyons ; les images de l'enfance...

Raphaël Monticelli

Marcel Alocco a publié :

Littérature

Poèmes adolescents

poèmes, éd. Millas Martin, Paris 1959

Au présent dans le texte

roman, éd. P.J. Oswald, Paris 1969

Signes des temps

poèmes, éd. Écholade, Nœux, 1976

La promenade niçoise (pastrouil)

roman, éd. L'Ormaie, Vence, 1999

La musique de la vie

poèmes, éd. L'Ormaie, Vence, 2002

Laërte, ou la confusion des temps

roman, éd. L'Amourier, Coaraze, 2002

Poèmes cyniques

choix de textes 1961-2004, éd. Gestes Gratuits, 2004

...d'un âge sans mémoire

récit, éd. L'Amourier, Coaraze, 2007

Écrits sur les arts plastiques

In-Scripton d'un itinéraire

Galerie Alexandre de La Salle, 1971

In-scrizione di un itinerario

traduction Nanni Cagnone, Design Italia n° 4, 1975

La (Dé)-tension, pratique du corps pictural

Galerie Alexandre de La Salle, 1972

(De)-tension: Methodology of picture Body

traduction David Mayor, Schmuck n°6, 1975
Éditions Beau Geste Press. Crainleight, Angleterre

Des Ecritures en Patchwork

(recueil d'articles 1965-1985) Z'Éditions, Nice 1987

Images Pré-texte au travail du Patchwork

Éd. Voix-Richard Meier, Montigny-les-Metz, 1991

Introduction à l'École de Nice

Éditions Demaistre, Nice, 1995

Fragmentaires,

Éd. Voix-Richard Meier, Montigny-les-Metz, 1995

Mes enfances, avec Raphaël Monticelli

La Diane Française, Nice, 2006



L'AMOURIER éditions

Conception et maquette
Bernadette Griot