

**JOCELYNE
ALLOUCHERIE**

Du 9 mars au 20 avril 1980
Musée d'art contemporain, Montréal

Ministère des Affaires culturelles 1980. Tous droits de traduction et d'adaptation, en totalité ou en partie, réservés pour tous les pays. Toute reproduction pour fins commerciales par procédé mécanique ou électronique, y compris la micro-reproduction est interdite sans l'autorisation officielle de l'Éditeur officiel du Québec.

Dépôt légal, 1er trimestre 1980
Bibliothèque nationale du Québec
ISBN 2-550-00861-8

DOSSIER
EXPO
AEVE
008185

«CORPUS»

Huit annotations de Paul-Albert Plouffe



Ministère des
Affaires culturelles
Musée d'art contemporain

1

11 MARS 1980
BIBLIOTHÈQUE
DU
MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN

ANNONCE

Exposer: déposer en un certain ordre, en certain lieu, pour un certain temps, des signes, des sédiments, des «corps d'écriture»; autant de «dépôts» de l'imagination en acte, de rémanences de son passage. L'oeuvre comme mémoire du passage de l'artiste.

La représentation, la «Vorstellung» (mettre-posser-placer devant) pose depuis longtemps un problème canonique aux arts en général et aux arts plastiques en particulier... Si la représentation pose un problème fondamental, c'est parce qu'elle est l'élément essentiel de l'imagination ou de ce que l'on peut nommer l'inconscient dynamique.

Toutes les nuances, tous les débats qui ont creusé l'inta-rissable question sont passés du «Cela représente quoi?» à la noble démythification de quelque odieux travestissement d'une «réalité pure» (que cette dernière soit *intrinsèque* ou *extrinsèque* à l'art).

Dénigrer ainsi le problème de la représentation ne peut qu'occulter celui de l'imaginaire. Je ne vois vraiment pas comment on pourrait parler d'art en omettant la racine de la fonction symbolique!

Or, l'acte même d'exposer est intrinsèquement lié à la notion de représentation; en exposant, l'artiste «met, pose, place devant...» son oeuvre, «masquant en quelque sorte le lieu d'exposition, lieu habituellement neutre et blafard, dépôt.»

Ce «masque» qu'il appose est le «coup de griffe» de sa pensée, la signature, le sceau. C'est par ce «masque» que l'imagination de l'artiste se manifeste, se «*dévoile*» (selon l'idée de Levi-Strauss) suivant de multiples repères qui, bien que tangibles, n'en demeurent pas moins ceux d'un parcours imaginaire...

La représentation dont je parle n'est pas le «masque», mais bien la *condition première* pour qu'il y ait ce «masque», pour qu'il y ait «ce jeu de masques». Le «masque» est ce par quoi cette représentation, comme proto-signification pour l'artiste peut venir «scintiller à la surface du monde» (Merleau-Ponty).

C'est de cette représentation dont il serait question, ici, de son mode d'être plus précisément, de son «habitus»; à moins qu'il ne s'agisse de son habitat?

Cette ambivalence ne serait d'ailleurs pas fortuite: en fait, elle serait de l'étoffe même de ces repères que l'artiste a déposés pour nous et qui conduiraient ce texte suivant l'un de leurs possibles parcours.

OUVERTURE

«Tout corps, quelle que soit sa position, doit être nécessairement situé en un lieu quelconque... Le lieu est nécessairement avant tout corps situé.»

Pomponius Gauricus
(*De Sculptura*, 1504)

Il faudrait croire que le lieu y était déjà... Qu'il était là, avant. Qu'il y était déjà. Avant que votre corps s'y situe, s'y engouffre. Car c'est bien de cette «commotion» dont il s'agit en y pénétrant, cette impression d'être «ailleurs», en un autre lieu. Vous ne vous situez plus en un lieu quelconque face à un tableau ou à une sculpture, maître des coordonnées, mais vous êtes, si je puis dire, dans le tableau, point parmi d'autres coordonnées, fragment parmi d'autres fragments... La salle fait «figure» de lieu.

Ce renversement, cette anastrophe, appelle réflexivement une interrogation. Car c'est bien de la création d'une artiste dont il est question ici. Or peut-on donner naissance à un lieu? N'y aurait-il pas là quelque paradoxe? Mais alors, d'où émerge ce lieu? D'où émerge tout lieu?

Le lieu n'est-il qu'extérieur au corps, à sa périphérie, ou si mon corps n'en a pas toujours, déjà une représentation, un quelconque engramme? Ou si mon corps ne serait pas déjà l'expression d'une relation entre l'interne et l'externe, entre l'image et le lieu. Où commence le lieu, le corps, où finit l'image? Quel serait le territoire de l'un et de l'autre? *Ambivalence* des origines...

Cette ambivalence que provoque l'oeuvre de Jocelyne Allouche, je me dois de vous en présenter le fondement. Entreprise toujours scabreuse, toujours fragile. En effet, le rapport entre ces deux modes de signification, l'écriture et l'oeuvre d'art, est énigmatique. Comme si la création rappelait le langage à sa fonction initiale: nommer les choses, se les approprier.

Or, l'ambivalence fait obstacle à la dénomination, la piège; l'artiste me l'indique elle-même: ce n'est pas de la peinture, ce n'est pas de la sculpture, ce n'est pas de l'architecture. Aussi me révèle-t-elle déjà l'une des intentions qui l'animent:

se démarquer de ces concepts trop connotés. D'où, bien sûr, cette quête d'une indétermination première par laquelle l'oeuvre se «définira».

Il irait donc de la volonté de chacun de jouer le jeu, de risquer, de prendre plaisir à risquer de voir se dissoudre ses repères. C'est là que le discours se piège, que sa discursivité, que son évidente rationalité qui fait de lui tout le pouvoir, toute l'assurance, s'emmêle. C'est là que le discours critique jauge ses propres limites.

«ARKHE»

1. Des coordonnées premières

L'une des intentions avouées de l'artiste ayant pour objet de sortir des sentiers battus du rapport entre peinture et sculpture (celle-ci ayant été souvent le «trompe-l'oeil» de celle-là à son point optimal) le rapport classique sujet-objet ou/et sujet-image se trouve par le fait même effondré.

Il s'ensuit un premier déplacement de sens, qu'opère une substitution générative: celle du rapport canonique pour la triade objet-dessin-lieu.

Nous ne serions plus face à l'oeuvre mais dans l'oeuvre, ou du moins, en quelque point topique de celle-ci...

Cette substitution m'apparaît essentielle en ce que la relation: corps/lieu (1) qu'elle inscrit (relation fondamentale s'il en est) nous permet de saisir le choix de l'artiste pour un premier schème opératoire: vertical/horizontal, qui en est la *transcription métaphorique*. Ce schème devient par le fait même un noyau orientant non seulement la genèse formelle de l'oeuvre, mais sa symbolique.

D'une part, le choix de ces *coordonnées simples* comme paramètres fondamentaux a servi de critère pour celui concernant les modalités d'arrangements, de fabrications et de constitutions des éléments formels: ainsi deux principes élémentaires de construction (deux substrats architectoniques) «s'imposèrent» à l'artiste soit: l'*empilement* (maçonnerie), et: la *structure* (charpente) dans la construction des «objets»; quant aux dessins, l'horizontalité et la verticalité ont fait suffisamment leurs preuves dans l'histoire de l'institution picturale pour qu'il ne soit pas la peine d'y insister, sinon pour indiquer le coefficient de difficulté auquel l'artiste doit faire face s'il ne veut pas tomber dans des problèmes purement picturaux et ainsi rompre la *triade* dont l'*équilibre* est toujours scabreux.

(1) Comme chacun le sait, l'espace premier est topologique.

D'autre part, toute une mémoire culturelle semble cryptée sous la simple *croisée* de l'horizontale et de la verticale:

- Les deux paramètres comme schème premier du paysage; horizontales et verticales, c'est la mer! s'exclamait Mondrian.
- Repères (longitude, latitude)
- Horizontalité et verticalité: axes dominants de notre langage (paradigme-syntagme)
- Rapport de l'homme (verticalité) à la parole (horizontalité)
- (gravité, station verticale)
- De l'horizontalité (espace terrestre, étendue de l'habitus) à la verticalité (gravité, station debout)

Cette *croisée* «contient» donc une charge symbolique profonde, je dirais presque *tellurique* (et ce ne serait donc pas un pur hasard si l'imagination de Jocelyne Alloucherie trouve dans le sable et les pierres des appuis initiaux.

2. Du lieu (ou topo-logique).

Cette préoccupation d'ordre topologique a deux conséquences:

a) elle nous met en contact avec une expérience phénoménale que l'habitude anesthésie et qui consiste en cette «collision-collusion» de notre corps et de son imaginaire (ou de notre imaginaire et de son corps) avec de multiples espaces perceptifs tant physiques, tangibles, qu'oniriques, tant extéroceptifs (sensibilité tactile) qu'intéroceptifs (sensibilité viscérale), tant sociaux que «privés»: cette première conséquence a un corollaire, elle souligne ce fait que l'espace est *indissociablement perçu et représenté*;

b) elle indiquerait que l'artiste se livre à un acte (un rituel?) anthropologique premier (1) ce qui, corrélativement, n'est pas sans logique avec cette quête de l'essentiel: en somme, de cette quête, l'acte imaginatif et le geste efficace en sont à la fois la *représentation* et la *condition*.

Aussi, concevrais-je ce travail comme une *conscience* de cette dialectique de l'intérieur et de l'extérieur, du sensible et de l'intelligible dont le «corps-imageant» (le «teukhos», l'outil premier) en est le siège.

D'où la question: ce lieu ne serait-il pas un modèle substitutif de cette entité organique? Ne serait-il pas une emphase (2) de l'«habitus premier» qu'est le corps?

Le «corps-imageant» deviendrait ainsi le *lieu* d'une double translation: a) de sensations, d'interrogations entre soi et le trièdre (lieu-dessin-objet); b) de son propre déplacement (un «véhicule» de sens) à l'intérieur de ce trièdre. C'est par cette translation dialectique que s'immiscerait ici une réciprocité entre soi (l'artiste) et l'autre (le spectateur).

Tout se jouerait donc d'abord selon un jeu entre l'interne et l'externe, de l'«invisible» au visible pour soi et pour les autres (Merleau-Ponty).

(1) Dont je reparlerai plus loin pour en souligner ses incidences et ses implications. Il s'agirait donc toujours, finalement, d'un certain comportement ou type de comportement.

(2) «Toute écriture est emphatique», (Barthes).

«TEKHNE»

1. Couvrir...

«Peindre», des objets, au sens propre et figuré du terme; ou alors «construire» des images également dans les deux sens du terme. Ambivalence initiale, ou polyvalence de l'imaginaire, du langage, de l'outil.

Couvrir: le lieu comme *couverture*, comme cet autre tégument.

Couvrir, re-couvrir le corps, des pages de papier, des machines et autres appareils, une salle, de sable, pierres briques, feuilles d'or, huile et acrylique, poudre d'aluminium, graphite, pigment de mica, bandes de lin, lamelles de verre.

Farder les pierres, les briques, «glacer» des petites colonnes, enduire des solides, badigeonner, laquer.

Lecture tégumentaire, «texturale», tactile.

Ainsi l'un des aspects techniques importants du travail de Jocelyne Alloucherie nous inciterait à prendre conscience de ce fait, que l'art, s'inscrirait dans une histoire de la «cosmétologie, ou d'une singulière pharmacopée».

Se rappeler qu'il fut un temps où l'«artiste» appartenait à l'ordre des apothicaires.

2. Couvrir...

Cet «acte de couverture» (ou d'empilement) m'apparaît comme une modalité d'ordre «psychosomatique» si je puis dire: à la fois impulsion, proto-sens, «logos», il est le moteur d'une *concaténation* dont témoigne la facture des machines.

L'une des réalisations récentes de l'artiste, l'«édicule» (79-80), me semble, en ce sens, une proposition étonnante: appareil extrêmement simple (empilement d'une grande horizontale sur quatre verticales) ce *toit* sur pilastres représente en quelque sorte une emphase de la «couverture» des objets, bien qu'il ne s'agisse pas tant, cette fois, de *re-couvrir* un «plein» que de *dé-couvrir* un «vide». (Ambivalence de la couverture, qui nous renvoie au jeu de masques).

Un parallèle avec la concaténation sémantique me semble évident: *toit*, du latin «tectum», du verbe «tego, ere» signifiant: couvrir; «tego», d'où «tegumentum» qui nous donne: tégument.

Le poète est bien celui qui retrouve sous les différences nommées, les parentés enfouies (Foucault).

La constitution d'un dessin dépend également d'une «variante» de l'empilement de deux natures: la première, («à fleur de peau»): stratification de couches de pigments, de graphite, de laques, de gouaches, d'or blanc, de petits objets et autres téguments; la seconde (spéculaire) nous est suggérée par la hauteur des dessins: en effet, celle-ci implique nécessairement un déplacement physique de l'artiste ou du dessin dans l'espace, selon l'axe vertical, l'axe de l'empilement... La structure interne des dessins, (les ordonnées qui viennent coupées à différentes hauteurs les abscisses, les rectangles horizontaux et les petits trapèzes qui forment les «plateaux» des dessins) devient ainsi engramme de l'*empilement*.

3. «Arkhi-tektonikos»

L'importance de la «couverture» des objets qui leur donne une activité «interne» de celles qui scindent les pierres, les déforment et les reforment, les sédimentent.

Il y aurait un parallèle à établir entre l'activité tellurique, la «tectonique», et les *techniques* de construction et d'assemblage des appareils auxquelles l'artiste a recours.

D'ailleurs technique et tectonique sont deux vocables d'une même famille: du grec «tekhnê», art, métier; du grec «tektonikos» («tektôn»), propre au charpentier; ce dernier terme serait en quelque sorte un prédicat du premier.

Or «couverture» sert également à désigner en géologie l'ensemble des sédiments recouvrant un socle (Larousse). Quant à «structure» il désigne tout autant l'ordre et l'agencement des couches géologiques les unes par rapport aux autres. L'*art du charpentier* et du maçon semblerait tenir alors à la fois d'un acte premier consistant à couvrir (on pourrait songer également à l'ensevelissement) et d'un mimétisme tellurique: du moins telle serait l'une des réflexions possibles qu'amènerait l'oeuvre.

La corrélation de ces deux ordres d'arrangement 1) l'empilement (la «couverture»), et 2) la structure me semble d'ailleurs relever d'un phénomène tellurique important: L'*orogénèse*, c'est-à-dire la phase d'*édification* des reliefs de l'écorce terrestre.

Cela m'amènerait à faire des deux «socles» se situant dans la périphérie de l'«édicule» (1) la lecture suivante: de par la stratification que ces deux «socles» évoquent, de par la *terrasse* (2) du premier, de par ce haussement de la couverture et de «l'horizon montagneux» de l'autre, j'y verrais en som-

(1) Voir le plan mnémotique.

(2) La terrasse comme la levée de terre formant plate-forme, ordinairement soutenue par de la maçonnerie.

Dessin
 2 dessins
 Dessin
 Sable
 Couverture
 soutenue par de
 petites colonnes
 sur socle
 Dessin
 Édicule
 Socle et terrasse
 (2 pierres)
 Dessin
 Seuil à faible pendage
 (artefact)
 Dessin
 Seuil dénivelé (3 pierres)
 Dessin
 Stèle
 Petit tumulus
 sur lit de
 pierres
 Dessin
 Châsse
 Stèle
 ouverte
 Merlon et
 dessin
 Cairn
 Merlon
 Dessin
 Seuil (artefact)
 et
 Dessin

LA «GRANDE SALLE»

Dessin
 Dessin
 Petit terre
 sur lit de pierres
 Artefact
 Dessin
 Cipse

L' «ABSIDIOLE»

«TABLE DES MATIÈRES»

acrylique
 agglomérés
 ardoises
 briques
 chêne
 contre-plaqués
 crayons
 cuivre
 encaustique
 encre
 feuilles d'or
 fil d'or
 gouache
 granite
 graphite
 huile noire
 laque
 merisier
 or blanc
 papiers
 pastels
 pierres
 pigments de mica
 pin
 poudre d'aluminium
 sables
 schistes ardoisés
 verre dépoli

me deux figures poétiques de ce phénomène qu'est l'orogénèse (1).

Par le fait même, ces «artefacts» qu'a constitués l'artiste renouent avec la relation anthropo-cosmomorphique empruntant à la nature l'une de ses manifestations premières aux fins d'édification de ces appareils («anthropos») et ces appareils nous renvoyant aux genèses naturelles («cosmos»).

L'activité tellurique a déjà toute une histoire cryptée dans les hiéroglyphes naturels et qu'interrogent tant l'art de la science que la science de l'art.

(1) «oros», montagne, «genesis», naissance. Phase d'édification des reliefs de l'écorce terrestre.

UNE LOGIQUE DU FRACTIONNEMENT

1. D'abord énoncer ceci: l'artiste (tout artiste) travaille toujours par *métonymie*, il n'ouvre jamais sur la totalité de ce qui sera, par exemple, exposé (exposé à la lumière des regards), mais bien sur une partie d'un «tout» (abstrait), et c'est toujours une partie, jamais définitive, jamais achevée (du moins pour Jocelyne Alloucherie) qui se trouve représentée. Certes, ce fragment est toujours représentatif d'une entité «glyphique», en ce sens qu'il y a toute une mémoire, toute une pratique, toute une charge libidinale qui s'y est creusée.

Dans l'oeuvre de Jocelyne Alloucherie pourtant, cette idée d'un travail fragmentaire, d'un travail de mosaïste (travail long, laborieux, toujours fragile, toujours à reprendre) est devenue «abyssale»: d'où, sans doute, le caractère *clastique* (gr. «klastos», brisé) de ses appareils, clastique faisant ici appel tant à la notion d'assemblage et de montage des nombreuses pièces manu-facturées qu'à l'aspect «mosaïque» des dessins, ou minéralogique de plusieurs segments du lieu (1).

Ce travail s'est donc vu articulé par ce que j'appelle une *logique du fractionnement*. Ceci est tout de suite probant dès notre intromission dans ce lieu: polymorphisme des matériaux et autres composantes qui s'y imbriquent; *dimorphisme* d'un schème plastique initial: objets/dessins. (Il ne s'agit jamais tout à fait d'un rapport soit à un objet, une image, ou un appareil saisi dans sa «totalité» mais à un fragment de lieu, de mémoire, d'outil).

Or cette logique a au moins une triple incidence sur la genèse de l'oeuvre comme sur sa perception: 1) elle influence la modalité fonctionnelle et technique des matériaux: l'artiste devant nécessairement assurer elle-même la disposition de chaque segment composant un «tout», des pièces fragmentées et articulées offrent l'avantage d'une *manipulation* adéquate (des *mortaises* et *tenons* par exemple assurent l'assemblage de l'édicule et du «socle-couverture»); 2) ce qui n'est pas sans répercussion sur le *calibrage* des objets assemblés dont les proportions *anthropométriques* font pendant à l'«ou-

(1) Clastique, se dit de roches formées des débris d'autres roches, et signifie «démontable» en parlant de pièces d'anatomie artificielles.

til premier», l'artiste; 3) enfin, ce fractionnement ne peut à son tour qu'être le support symbolique de la fragilité, de l'éphémérité et de l'équilibre précaire du lieu qu'il instruit.

2. Je ne peux m'empêcher de discerner dans cet éclatement du «fragment (du «tout») en de multiples facettes, l'une des intentions de Jocelyne Alloucherie pour parvenir à une *diastole* du temps (qui trouve, dans cette exposition, par un certain hasard son complément symbolique dans la «dilatation» du lieu, puisque deux appareils sont situés à l'extérieur des limites de la salle, soit l'un des «seuils» près de l'entrée centrale, et un autre dans cette sorte d'«absidiole» attenante au côté gauche de la salle). Ainsi me parlera-t-elle de son travail comme d'une «mosaïque d'instant», me donnant la *mesure* du «temps de l'oeuvre» (Klee).

Pareille volonté ne peut trouver de «modèle» que dans la «logique» du rêve qui *suspend* (prolonge), pendant un laps de temps qui peut nous sembler assez long selon d'étranges «montages», notre désir. Paradoxalement (paradoxe de l'ordre du rêve), c'est par un travail long, laborieux, soutenu, que cette disjonction pourra être recommuniquée...

3. Cette logique repose ainsi sur une dialectique entre l'éphémérité (de l'exposition; des dessins qui risquent de se déchirer, des pièces composant les objets qui peuvent (1) s'abîmer par les nombreuses manipulations; les enduits fragiles qui peuvent s'esquinter) et une concoction longue et patiente des éléments plastiques.

Ce qui n'est pas sans déranger la raison.

Pour quelle raison, précisément? À quelle fin? Cette dialectique est, en un sens, primaire, fondamentale, ontologique: on ne peut avoir raison d'elle. Ici du moins, la logique de l'oeuvre la présuppose.

Cette dé-raison comportera des risques, de ceux qu'engendre toute création, investissant des signes à les faire éclater. Ainsi la création apparaît-elle comme une *catégorie de jeu* dont l'activation ou l'entropie qu'elle catalyse n'ont d'autre fin que leur propre dépense, leur propre perte.

4. Remarques.

L'objet, corps morcelé, lié à l'image (de l'autre...) par quel-

(1) Malgré leurs évocations de monuments.

ques fragments hypnagogiques d'où surgissent des rêves d'objets... (L'autre c'est aussi moi (vous avec mes (vos) représentations de l'objet, de l'image comme d'autres fragments possibles).

Le dessin comme «satellite», «garde de corps» (au sens premier du terme latin «satelles») puisque ce «corps» qu'est l'objet sera désarticulé et n'en demeurera que son «engramme» qui, laissé intact sera roulé sur lui-même.

«COLLAGE»

De cette logique du fractionnement, le «collage» en devient bien sûr le pôle opposé et complémentaire; c'est cette bipolarité qui assure le dynamisme interne de l'oeuvre.

A) Le collage est d'abord l'outil indispensable à l'«ordre», à l'agencement du lieu, à la juxtaposition des éléments, des fragments. Il fonctionne ainsi à plusieurs niveaux.

1. Symétrie-dissymétrie.

Le schème symétrie-dissymétrie composerait un premier niveau. La symétrie, pour une part est l'agencement le plus évident et semble conférer au lieu un certain hiératisme; au moins six appareils répondent au rapport: un objet — un dessin; un autre au rapport bisymétrique: deux stèles, deux objets au sol; un septième au rapport deux objets — quatre dessins. (1) Cet agencement axial, (agencement sans doute premier) risquerait de conférer au lieu un trop grand statisme. Aussi la dissymétrie, manifeste soit par l'absence d'un dessin, par l'adjonction d'un autre élément dans le miroir des coordonnées, ou par rapport à un axe imaginaire, vient inquiéter l'assurante stabilité.

2. Synchronie-diachronie.

La disposition des appareils et machines n'obéit pas à la synchronie de leurs réalisations. Cette diachronie est d'ailleurs de l'ordre même de la genèse des oeuvres; en effet il n'y a pas non plus de synchronie entre la conception d'un appareil, son exécution et d'autres modifications qui interviennent toujours lors du procès; la constitution d'un appareil peut toujours être interrompue par un second projet, et achevée plus tard.

3. Objets-dessins

Des découpes au collage, du collage au fragment, il est bien difficile de déterminer quelle est la cause, quel est l'effet. Il en va de même pour les relations entre le(s) objet(s) et le(s) dessin(s) correspondants. Un objet n'est pas une repro-

(1) Les six appareils sont réalisés entre 1976 et le début de 1978; le suivant est une conception toute récente; l'autre fut constitué en 1979-1980.

duction stéréométrique d'un plan d'objet pas plus que le dessin n'en est la transcription dioptrique. Il s'agit de tout autre chose : de rapports de *contiguïté* au niveau de la qualité des enduits, des matières, d'échanges et de jeux de masques, les enduits étant les masques des objets comme les dessins sont les masques des papiers.

B) Si le collage opère au niveau des juxtapositions et des contiguïtés formelles il opère également à un niveau symbolique que je nommerais sa fonction *synesthésique* ou fonction de *renvois*. Cette fonction concerne les associations d'idées, les métaphores qui surgissent au contact des appareils. Par exemple Jocelyne Alloucherie indiquera que « l'entre-deux », que l'objet institue entre le spectateur et le dessin, pourrait être homologue de la distance qu'inscrit la vitre et le cadre qui enchâsse un dessin : cette idée d'entre-deux, de distance d'obstacle, me semble être particulièrement évoquée dans ce que j'appelle les « merlons » et le « cairn » (1) dont les morphologies peuvent renvoyer à quelque panoplie défensive ou protectrice.

1. « Imago-mundi »

Ce retour à..., cette *re-cognition* des données premières provoquent un travail mental de l'ordre de l'anamnèse, et ce, tant chez l'artiste qui le suscite, qu'inévitablement chez le spectateur : ainsi l'imagination inventive nourrit et se nourrit d'une imagination mnémonique.

Le travail de la mémoire (signes récurrents, engrammes, repères, relais) et de l'imagination entraîne nécessairement le jeu des associations, dont les coordonnées de base en sont la *métaphore* et la *métonymie*. Nous retrouvons alors une « biaxialité » générative que, par contiguïté évidemment, nous pouvons rapprocher de celle qui est à l'oeuvre dans le travail de cette artiste. Plus curieusement, la métaphore renvoie (ou amène) certains spectateurs à quelques évocations religieuses. Loin de moi (et *loin de l'artiste*) l'idée de dénigrer semblables associations que l'ambivalence des objets peut suggérer (tout objet est hanté par ceux qui lui ressemblent). Mais il ne faut

(1) Le merlon est la partie pleine d'un parapet entre deux créneaux. Le cairn désigne un monticule celte fait de pierres.

pas *confondre* ici la cause et l'effet. Le sacré est une projection de l'imaginaire de l'homme et il trouve de multiples incitations pour ses points d'appuis tant dans la nature, l'habitus, que chez l'homme lui-même.

Ainsi en est-il de ce travail d'imagination qui s'étaye à la fois sur des «pierres de sens», des représentations (affects, intentions) et ces coordonnées premières (1), anthropologiques en somme.

Aussi dois-je préciser quelques points relativement à cette analogie. Ce serait cette *conscience de lieu* que développe l'artiste et sa volonté d'opérer à partir de simples données qui appellerait cette «référence au sacré». L'espace sacré dévoilait une hétérogénéité des espaces: il était un espace privilégié, premier. L'analogie avec le lieu qu'a constitué Jocelyne Allouche est évidente. (Cette volonté d'exprimer l'hétérogénéité de l'espace social est d'ailleurs récurrente à travers certaines manifestations de l'art contemporain). Mais ce lieu est nomade non pas immuable.

D'autre part, le fait que ce lieu se développe suivant la croisée des axes premiers ne pourrait que nous renvoyer à l'*imago mundi* de nombreux peuples archaïques, pour qui toute construction ou fabrication *réitérait la cosmogonie*, pour qui tout village nouveau établi selon les points cardinaux devenait alors un centre de l'Univers, une «image du monde» (Eliade). La relation anthropo-cosmomorphique que suppose cette «image» est en adéquation avec certaines préoccupations de l'artiste.

2. L'«édicule» (2)

Dans cette construction dressée au fond de ce lieu que j'appelle «édicule» on pourra certes y voir le «temple», mais relativement au *sens premier* du terme puisqu'il est dérivé du grec «temnein» qui signifie *couper*; en effet «têmenos» ou «templum» désignait le lieu *coupé* par deux lignes d'orientation que traçaient les augures. L'analogie entre les *principes*

(1) Dans leur fondement, ces coordonnées ne peuvent qu'être foncièrement investies d'une interrogation des origines, une interrogation *métaphysique*. Cette interrogation, tout acte *créateur* est généré par cela même qu'il pose: la nécessité d'y voir clair, de faire que les choses s'ordonnent, d'orienter la conscience de soi.

(2) Édicule: petite construction édifiée sur la voie publique.

premiers qui gouvernent les travaux de Jocelyne Alloucherie et l'étymologie me semble assez claire pour que je n'aie pas à y insister.

On pourra y voir également la «tente» (l'abri démontable), ou «skênê» grecque, c'est-à-dire la construction édifiée sur la scène des théâtres grecs, d'où d'ailleurs, par *métonymie*, le terme «scène»; or étonnamment, cet édicule est également un effet de *métonymie* puisque le périmètre qu'il découpe obéit aux mêmes proportions (5 X 8) que la salle d'exposition dont il est finalement *la mise en abîme*.

Vous aurez pu aussi vous y voir, à l'«intérieur», établissant avec cet «espace» un contact primordial. Somme toute, l'essentiel.

3. Le naturel et l'artificiel

a) Socle stratifié avec terrasse sur laquelle sont déposées une grosse pierre et une petite, appuyée sur une cale.

Le naturel et l'artificiel est un type de «collage» qui joue un rôle important dans ce travail. Pour Jocelyne Alloucherie il ne s'agit donc pas d'opposer Nature et Culture mais de mesurer les couches de sens possibles à partir de l'intrication d'un système naturel et d'un système artificiel.

Dans le cas du socle, soit que le système naturel se trouve mimé (les volutes dans le sable font écho mimétiquement aux «dessins» tracés dans la pierre par quelques érosions); soit qu'il s'y trouve ordonné (la surface lisse («ouvragée») juxtaposée à la surface granuleuse; le trait droit («rationnel») qui coupe en plein centre à la fois le rectangle ainsi délimité et la petite roche, qu'il accuse en la «niant» de sa cinglante découpe).

Le système peut être pris à un autre niveau, celui d'un «paysage évoqué», où l'opposition: grosse/petite est substituée pour l'opposition: proche/éloignée suggérant alors une profondeur de champ, un espace projectif.

b) L'une des deux stèles.

En recouvrant la face «interne» pour donner au matériau (le bois) un aspect massif, l'enduit (l'artifice) révèle (trahit) également la structure interne du matériau (les anfractuosités).

4. Homologie

Les grands dessins articulent des homologies perceptives et formelles: certaines découpes horizontales, gouachées dans le haut des dessins évoquent des clefs de voûte, certains autres fragments suggèrent «horizons», «paysage», «colonne», «marbre».

La structure prismatique d'un dessin peut renvoyer elle-même à quelque étrange cristallographie. La cristallisation étant le résultat du passage d'un *corps* à l'état de cristaux selon quatre modalités (fusion, sublimation, dissolution et évaporation) la mystérieuse transmutation des objets aux dessins (comme le passage d'une analogie en une autre) s'en trouverait éclaircie.

DE LA PENSÉE SAUVAGE

1. Tout porte à croire que la pensée dans sa dimension *première*, «sauvage» situe (classifie) un phénomène dans un système de *coordonnées binaire*. À n'en pas douter, le travail de Jocelyne Alloucherie puise bien dans cette pensée où les contigüités formelles (valeurs, qualités, intensités matérielles, chromatiques) et les glissements symboliques s'imbriquent, s'entrelacent, se stratifient donnant lieu à une oeuvre finalement dense et complexe.

2. Collection de «ready-made naturels» (selon l'expression de l'artiste), les pierres (comme fragments de mémoire) les roches, les sables.

Chasse de matières premières.

Archéologie des arrière-boutiques et autres petites quincailleries pour y extraire les enduits précieux.

Jeux des coordonnées premières.

De cette cueillette, ce collage, cette fabrication de pièces, de leur intégration dans une taxinomie dont nous en mesurons l'*impact*, le lieu devient donc le possible «tableau des classifications».

Impact esthétique, certes, puisque, ainsi que le rappelait Levi-Strauss la «taxinomie, qui est la mise en ordre par excellence possède une éminente valeur esthétique». (1)

3. Les divers assemblages peuvent également amener chez le spectateur une activité ludique: classifier les objets selon des réseaux de parentés: ceux qui sont plus horizontaux; ceux qui sont verticaux; ceux qui sont construits; ceux qui sont le résultat d'un empilement; ceux qui miment des accidents de terrains; ceux qui sont faits de contreplaqués; ceux qui intègrent des pierres; ceux qui supportent ou contiennent du sable; etc.

(1) C.F. «La Pensée sauvage».

ET DU RESTE

La chose aura (eu) lieu. L'exposition se sera déroulée, défilée. Ce texte tiendra finalement lieu d'«objet» mnémonique, de reliquaire; il contiendra les restes substitutifs.

Il sera cela même, ce qui demeure, selon cette équation qui consiste à retrancher une partie d'un tout, partie certes essentielle ici, s'il en est, puisque c'est d'elle que cet objet a tiré sa substance, et que c'est toujours d'elle, de cette partie qui fut exposée qu'il se «sait» maintenant vidé. On ne posséderait donc toujours que des restes...

«La mort, écrit François Wahl, c'est surtout cela: tout ce qui a été vu aura été vu pour rien. Deuil de ce que nous avons perçu».



Ministère des
Affaires culturelles
Musée d'art contemporain

