

ETC



L'insondable empire de Jocelyne Alloucherie Rétrospective 1972-1992, Centre international d'art contemporain, Montréal. Du 15 mai au 5 juillet 1992

Céline Mayrand

Number 19, Summer 1992

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35941ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Mayrand, C. (1992). Review of [L'insondable empire de Jocelyne Alloucherie / Rétrospective 1972-1992, Centre international d'art contemporain, Montréal. Du 15 mai au 5 juillet 1992]. *ETC*, (19), 49–51.

L'INSONDABLE EMPIRE DE JOCELYNE ALLOUCHERIE

Retrospective 1972-1992, Centre international d'art contemporain, Montréal. Du 15 mai au 5 juillet 1992

Ça et là, depuis vingt ans, Jocelyne Alloucherie sème le doute. Pour ainsi dire, elle le cultive magistralement. Partout et chaque fois qu'elle expose s'érigent, au fil des récoltes, des œuvres empreintes d'un mutisme grandissant et, par conséquent, de plus en plus fascinant. De cette semence du doute qui est au cœur même de sa production, l'artiste en récolte les ombres et reflets dont elle fait des objets, lesquels nous défient de traverser l'opacité d'un jardin profondément secret.

À travers l'élaboration d'un langage plastique, Jocelyne Alloucherie nous convie à découvrir la solitude de nos sensations. Dans un univers qui exprime le soupçon de ce que les objets qui le composent pourraient dissimuler, le corps inquiet, s'immobilise ou se déplace. Le corps part à la recherche de ce qui le dupe. Le regardeur déambule et cherche à se positionner par rapport à des œuvres exerçant « une sollicitation somatique potentielle qui l'empêche d'adopter un point de vue privilégié fixe ».¹ De par son corps, le spectateur se voit balbutiant.

L'artiste nous convie à prendre conscience de phénomènes innommables. Elle nous fait réaliser notre impossibilité de définir avec exactitude la perception que nous avons du monde qui nous entoure.

Chez Alloucherie, le mystère s'installe. Elle le crée, nous en approche, nous en éloigne, elle le met en scène. Insondable nous apparaît cet univers tellement son organisation symbolique est complexe. Ce qui nous dépasse est la profondeur de ce « quelque chose » qui échappe au discours. On ne sort pas du « quelque chose » car le doute se cherche une raison d'être, un objet. L'incertitude cherche la forme tangible de son existence. Inévitablement, sa représentation transcende le mystère. Elle recèle le soupçon de « quelque chose » à laquelle nous n'avons pas encore été initiés.

« La chose ainsi définie, ce n'est pas la chose de notre expérience, c'est l'image qu'on en obtient en la projetant dans un univers où l'expérience ne se nouerait sur rien, où le spectateur se détournerait du spectacle bref, en la confrontant avec la possibilité du néant. »²

Imaginons une terre vierge, une page blanche, un écran de projections sans mémoire ou encore le vide. Déjà, le vide nous renvoie à une multitude d'interpré-

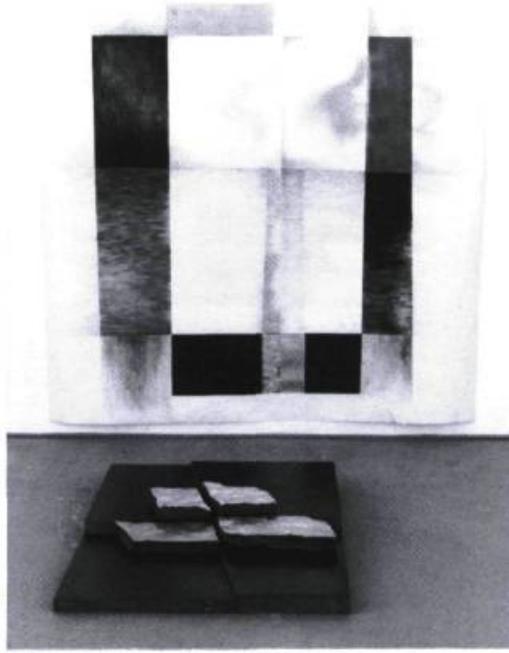
tations. Imaginons la découverte troublante parce qu'immédiate et sans précédent de « quelque chose » d'inconnue. De là naissent le doute et l'incertitude qui agitent et animent intérieurement. De là, aussi, naît chez l'artiste, le désir d'alimenter ce doute, de le nourrir par des moyens plastiques de médiation. Mirages, ombres, suggestions discrètes de formes familières (table, stèle, chaise, bol, demeure, lit, etc.), omniprésence du noir et de toutes ses tonalités, absence quasi totale de couleurs, textures charbonneuses ou lisses, bref, tout y est ou s'esquive pour nous communiquer la présence ou encore pour déclencher en nous notre passion pour l'objet inaccessible.

Nos regards se suspendent aux lèvres silencieuses et non pas moins évocatrices de Jocelyne Alloucherie qui, par le biais de chuchotements visuels, nous tendent un piège astucieux. Le silence n'étant pas contraire au langage, le spectateur se prête volontiers à ce jeu qui le convie à interpréter librement ce que l'artiste cherche à lui faire saisir. Cette liberté captive nous tient dans l'extrême contrainte de notre persévérance à chercher les mots pour dire les choses.

Puis, on doit s'arrêter là car « il n'y peut-être qu'à reconnaître la présence ».³ L'essentiel serait de savourer le momentum. Être, seulement être, en présence de ce qui se pose devant ou autour de soi « ici-maintenant ».

Dans le cas de Jocelyne Alloucherie, la présence ne se réduit pas à la physicalité de l'objet. La présence va au-delà de ce qui est palpable et ne peut mieux être ressentie, parfois, qu'en son absence. L'une supposant l'autre, la présence et l'absence ne peuvent faire autrement que de coexister. L'artiste initie la relation entre le regardeur et le regardé en signifiant cette coexistence. Faisant fréquemment l'usage de matériaux à qualité réflexive comme le verre ou le plexiglass tel qu'employé dans l'installation *Specchio, spéculaire (pas encore déjà)*, (1989), elle place le sujet et l'objet dans un rapport d'intersubjectivité si étroite qu'ils se confondent l'un à l'autre jusqu'à ne faire qu'un.

« L'usage de la réflexion est astucieux dans ce cas, car l'ombre contribue à intégrer le spectateur à la dimension volumétrique, il entre dans le « paysage » spéculaire de l'architecture-sculpture de Jocelyne



Jocelyne Alloucherie, *Dessin et objet numéro 3*, 1979. Techniques mixtes ; 200 x 200 x 250 cm.

Alloucherie, il en devient un de ses motifs perpétuels. »⁴

En dehors du concret, la relativité a le pouvoir de faire allusion à ce qu'elle comporte d'illusion.

Chaque œuvre est une sorte de clôture ouverte – une cage béante – vers laquelle nous sommes attirés malgré nous. Nous y pénétrons afin d'y apprivoiser l'étrangeté. On voudrait dissiper l'équivoque ; identifier clairement l'objet. Mais, Jocelyne Alloucherie nous amène à faire d'abord le constat d'une présence, de la reconnaître, avant de reconnaître l'objet. Elle nous attire vers l'affect, vers ce qui précède la cognition.

« L'ambiguïté ressentie ne fait qu'approfondir l'expérience pour les spectateurs qui, une fois qu'ils ont quitté cet « empire du signe » subversif, ne seront pas près de l'oublier. »⁵

Les sensations s'agrippent à la mémoire comme le fait la lumière adhérant à la surface sensible du papier photographique. Renommée pour ses allégories, c'est à travers la photographie que Jocelyne Alloucherie réussit le mieux à faire valoir conjointement les aspects poétique et pragmatique de son travail. Elle se sert du dispositif photographique qui lui permet de transformer ou même de manipuler le souvenir.

La photographie comme mémoire recèle la récurrence de l'écho. Elle prolonge la parole dès l'instant où celle-ci prend fin. Elle dit avec art le mot de la fin, lui reléguant un sens plus dramatique. L'écho photographique marque le débordement du message comme si elle récupérait le drame de ce qui a franchi les limites du dicible. Elle indique qu'un nouveau mode d'interprétation est à saisir à même l'absence. Si la photographie ressemble tant à l'écho c'est parce qu'elle parle de tout sauf d'elle-même. La photographie se fait le support de souvenirs fictifs. La réalité ambiguë qu'engendre à son tour l'événement fictif, parce que photographique, complexifie notre interprétation.

À la lecture du catalogue qui accompagne l'exposition, notre attention a été retenue par le récit de l'artiste

racontant que « l'événement n'est jamais horizontal ».⁶

Dans *Diverse inverse spectrale* (1991), Jocelyne Alloucherie fait la traduction formelle d'un énoncé poétique. Conçue à partir de deux séries de quatre éléments placés en vis-à-vis, l'installation repose sur une poétique de l'éloignement. La première

série regroupant des photographies noir et blanc, représentant des silhouettes tournées à la verticale (fragments et profils architecturaux : corniches, toitures, frontons) établit une correspondance avec la seconde qui est composée d'objets disposés au sol. Placés devant les photographies comme pour instaurer la confrontation, ces objets, des socles noirs dans lesquels ont été insérées des plaques de verre, sont une métaphore de l'« interdit ».

De toutes les installations présentées dans cette rétrospective, seule *Diverse inverse spectrale* nous oblige à un déplacement latéral. L'œuvre se lit en frontalité et comme la peinture, elle soutient un propos de distanciation. « Qu'il en soit ainsi de toute frontière, de tout ce qui s'insère entre le regard et le possible ».⁷ Plus forte que la transparence des écrans horizontaux, la saturation des supports volumétriques s'impose pour nous signifier l'interdiction à l'accès des paysages verticaux. Ces écrans de verre, des divisions psychologiques, nous mettent à l'écart du dialogue entre les inversions. Ils nous distancient de la connivence et de l'intimité intrinsèque de l'œuvre. Dans ce cas, le paradoxe recèle la controverse formelle de l'événement vertical qui affecte notre motricité. *Diverse inverse spectrale* nous incite davantage à la contemplation qu'à l'errance comme le font les installations *La mer de Chine* (1983) et *La septième chambre* (1987).

Par exemple, il nous était possible, dans *La septième chambre*, de nous rapprocher de chacun des éléments, pourtant intimement liés, sans perdre la sensation globale d'envoûtement que nous procurait la présence de murs.

Les murs qui, symboliquement, délimitent les

espaces scéniques de Jocelyne Allouche nous enveloppent de leur pouvoir d'absorption. Les murs qui s'imprègnent de l'énergie vibratoire émanant des regards posés sur eux sécurisent le spectateur dont la présence affecte l'œuvre, le lieu.

« Qu'il en soit ainsi de tous les murs, qu'ils se réduisent à une épaisseur sensible et mobile, sans lourdeur, sans opacité ; une sensation rase, étendue et ouverte, démarquant mais aussi reliant le proche et le lointain, le familier et l'étranger. »⁸

Le regard n'étant pas confiné à se fixer mais plutôt à se déplacer, à se balader comme le fait le corps, n'est plus contemplateur mais explorateur. Il se fait inquisiteur.

Parmi les œuvres qui, pour atteindre leur maximum d'efficacité, sollicitent un positionnement précis, non pas fixe du corps puisqu'il dispose d'une latitude, nous nous attardons à deux œuvres comportant des caractéristiques communes dont l'imposition d'un immense U moulé dans du métal. Dans *Angulaires et Cardinales* (1989) et *Dérives noires contiguës I et II* (1990-91), ce U qui est mis en rapport avec un autre élément joue le rôle d'instrument de focalisation. Sa présence nous indique une manière de « percevoir » l'autre – l'objet autre. « C'est un peu comme de se tenir debout en face d'une personne et de tenter de s'observer comme l'autre nous observe ».⁹ C'est aussi comme si on regardait un paysage flou à travers le trou d'une gigantesque serrure ou encore au moyen d'un périscope. De ce point de vue, la vision est panoramique.

Depuis *Cadres* (1972-74) jusqu'à *Solstice* (1992) en passant par *Jardin noir* (1975), *Tables I et II* (1979), *Demeure* (1981) et *Sablier I-II-III* (1987), Jocelyne Allouche a développé, au cours de toutes les étapes de sa production, un langage visuel très personnel qui se veut à la fois transparent et opaque, étrange et familier.

Éprouvé par la rareté d'indices, si ce n'est des titres qu'attribuent Allouche à ses œuvres, le regard est, par son extension virtuelle, attiré au-delà de ses propres limites et mesure sa capacité d'anticipation.

La poésie cachée de Jocelyne Allouche nous sensibilise à la vision qui n'est, en fin de compte, qu'une intuition solitaire. L'intuition n'est pas à l'abri du doute. Les textes de l'artiste sont d'une grande beauté et ses œuvres sont là pour nous la révéler

noblement. « C'est ce monde inquiet et secret qui nous a fasciné et nous a convaincu de montrer cet œuvre »¹⁰ nous dit Claude Gosselin, conservateur de l'exposition.

La rétrospective de Jocelyne Allouche nous réconcilie avec l'ambiguïté de l'espace virtuel, un lieu d'errance où le spectateur ne se sent nullement guidé mais plutôt laissé à lui-même, dérouté par la liberté de mouvement que lui confère un trajectoire hypothétique où rien ne se range en abscisses. Le visiteur devine une piste comme s'il parcourait les couloirs d'un labyrinthe dont il soupçonne l'issue, explorant intérieurement la folie de l'incertitude devant l'invisible du sujet réel.

De par la sobriété de ses locaux, le Centre international d'art contemporain semblait tout à fait désigné pour accueillir la rétrospective de Jocelyne Allouche qui s'est tenue entre les 5 mai et 5 juillet derniers. Depuis le premier août, le CIAC présente sa septième édition des Cents jours d'art contemporain. Dans le cadre du 350^e anniversaire de Montréal, seront présentées les œuvres de plus de 20 artistes de Montréal. L'exposition prendra fin le premier novembre 1992.

CÉLINE MAYRAND

NOTES

1. Campbell, James D. *Stations. Les cents jours de l'art contemporain*. Catalogue de l'exposition. Centre international d'art contemporain. Montréal. 1987. p. 79.
2. Merleau-Ponty, Maurice. *Le visible et l'invisible*. Éditions Gallimard. Collection « Tel ». Saint-Amant. 1986. p. 215.
3. Albertozzi, Liliana. *Jocelyne Allouche / Rétrospective 1972-1992*. Catalogue de l'exposition présentée au Centre international d'art contemporain. Montréal. 1992.
4. Letocha, Louise. *L'espace réconcilié*. Espace, Vol. 6, No.3, printemps 1990, p. 24.
5. Campbell, James D. *ibid.* p. 78.
6. Allouche, Jocelyne. *Récit*, dans *Jocelyne Allouche / Rétrospective 1972-1992*. *ibid.*
7. Allouche, Jocelyne, *ibid.*
8. Allouche, Jocelyne, *ibid.*
9. Gould, Trevor. *Jocelyne Allouche / Rétrospective 1972-1992*. *ibid.*
10. Gosselin, Claude. *Jocelyne Allouche / Rétrospective 1972-1992*. *ibid.*