

Jocelyne Alloucherie

Normand Thériault

Volume 31, numéro 126, mars–printemps 1987

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/59062ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Thériault, N. (1987). Jocelyne Alloucherie. *Vie des arts*, 31(126), 34–35.

JOCELYNE ALLOUCHERIE

Normand THÉRIAULT



1. Jocelyne ALLOUCHERIE
La septième chambre, 1986.
Bois, acrylique, huile, métaux, etc.

Si l'on mettait sur un piédestal le mot installation, il faudrait le *désinstaller*. Son emploi, pour la qualité des énergies qu'il implique, vaut surtout par sa capacité à sortir l'art de l'étroitesse du cadre où les discours et les pratiques traditionnelles l'ont inséré. Aucun mot, en fait, ne peut établir la validité d'un travail, d'une entreprise. Ce qui est montré peut le faire, et une œuvre d'art est un ensemble qui serait établi dans les limites de son mode d'existence. L'installation a toujours un sens: elle recouvre en définition une action qui brise avec le linéaire, qui parle d'objets en relation dans l'espace, où le propos d'art serait complété par le moment de sa présentation.

... *la septième chambre*, de Jocelyne Alloucherie, est un ensemble ouvert qui a déjà connu une double existence et dont le titre intégral, couplé avec les objets et les formes qu'il recouvre, établit le travail de l'artiste. Les objets, d'une part, ont été montrés à Lethbridge et à Montréal¹. Les deux présentations ont été de nature différente. La mise en place des objets implique d'autres présentations par les variations dans l'organisation des éléments, et toute lecture factuelle aurait le tort d'être incomplète, un autre lieu donnant à la limite une autre œuvre. Au moment des définitions, chacune des composantes est autonome.



2. *La septième chambre*, 1986.
Bois, acrylique, huile, métaux, etc.

Normand Thériault est commissaire indépendant à Montréal. Parmi ses réalisations, on compte Aurora Borealis.

Ce qui ne varie pas est le programme de l'œuvre. Celui-ci est établi par le titre qui ne joue pas le seul rôle de l'identification mais comme ce dont les assemblages parlent. Le lieu physique de l'œuvre est tout aussi réel: il est cet espace qui se situe entre les objets, dans les axes de relation qui les unissent, le musée ou la galerie étant un *no man's land* qui complète l'autonomie de l'objet quant au monde extérieur. Reprendre le titre par ses cinq sections permet de parler de l'œuvre de l'artiste et non seulement de la pièce qu'il identifie.

AU DELA,

– le paysage à la frontière de son *eccité* et de la *fixité* comme de l'*inconsistance* du moi – le *paysage insaisissable à refaire* et à *reprandre dans le flux et le reflux de la divergence*.

Nous savons que l'action qui fait mettre les choses en relation crée un code, un langage, et que parler ou dessiner ou sculpter ou mouler ce qui est vu ne fait que nous éloigner de ce qui, au départ, voulait être identifié. Il faut savoir cela pour que nous puissions nous relier avec ce dont il est sujet. Jocelyne Allouche dit d'un objet qui montre une photographie qu'elle est une *image trouvée*, «celle d'un jardin baroque en hiver à Vienne au crépuscule», d'une lampe moulée, «qui était une lampe de métal qui rappelle divers lieux publics et privés, les écoles, les prisons des années cinquante, une lampe précise dans sa couleur culturelle mais qui devient l'idée de la lampe», qu'elle n'est ni un lit, ni un gisant, ni une table mais le signe de tout cela. L'objet est un paysage qui a la mouvance de tous les paysages réels ou mentaux, et le fait d'y mettre par association et par distribution dans l'assemblage des objets qui n'ont en soi rien à partager est identification de l'arbitraire.

ENTRE,

– des lieux *enserrés, enclos, enchâssés, contenus: parenthèses et fenêtres dont les appartenances disparates se rejoignent dans l'écart* – la *trajectoire invariablement dévie sous le choc du sensible et du discours*.

La réalité du paysage consiste dans les distances qui mesurent les rapports entre les objets. Un paysage est ce qui est vu et non pas la simple addition des objets qui le composent. L'acuité du regard, à son extrême identifiable, n'accumulerait que des noyaux d'électrons, des particules et des traces de mouvement. Un paysage est un lieu où se passent des choses, l'action est entre les objets et un mur, s'il est fixé par le regard, devient une fenêtre qui raconte déjà un autre mouvement, un autre espace. Ce qui est représenté représente une autre réalité et un coup de pinceau construit différemment que le métal. Il y a des évidences seulement quand l'action s'immobilise pour aller à la recherche d'autres choses, à se demander si c'est l'idée du fond du cour ou une forme courbée qui a la primauté. Le recours aux apparences stylistiques fait encore plus dévier de l'objet qui est montré. Comme si le discours, le langage qui a pour objet ce qui est identifié comme objet d'art, n'avait qu'un pouvoir d'allusion.

AU COEUR,

– de ce que la *mémoire extirpe du magma des images reçues pour les élever au statut d'objets particuliers* – les *sources et les racines important bien moins que le fait que cela arrive et se produise*.

Le pouvoir du discours consiste dans sa capacité à mettre les choses hors de leur contexte, à les isoler d'une façon qui nous permette d'en parler. Mettre entre parenthèses a pour résultat d'élever sur un piédestal ce qui n'est peut-être que banalité. Ce qui est recouvert par le signe n'est souvent qu'une dimension des choses mais le fait d'isoler montre une volonté d'insistance. Cela peut même cacher ce qui n'avait au départ que l'excuse du familier. Le recours au plateau, à la table, veut d'abord signifier que l'on attache de l'importance à un objet qui devient une des composantes de tout un propos qui n'est justifié que par l'ensemble de l'entreprise. Faire une œuvre d'art suppose que des raisons sont antérieures à la fabrication.



3. *La septième chambre*, 1986.
Bois, acrylique, huile, métaux, etc.
(Photos: SAAG/Robert Keziere)

AU CREUX,

– une *classification silencieuse de ces lieux du hasard* où – être, imaginer, avoir été ou vivre – *superpositions et collages qu'il faille laisser sourdre sans que se brouille le miroir de leurs confluences en apparence arbitraires*.

Les artifices ne mentent pas. Ils amorcent une surface, et il n'est pas du fait du hasard qu'ils témoignent de redondance. Les encadrements des tableaux des musées du monde font la preuve de la qualité culturelle des objets qu'ils enferment. Les allégories ont maintenant en art leur statut particulier et le traitement de la forme a normalement plus d'importance que tout discours qui lui serait parallèle ou, autrement dit, simultané. On pourra à la rigueur trouver une surface qui fait, par l'emploi d'une perspective, plonger plus loin que le plan de présentation. Mais le recours à plusieurs objets oblige à situer l'action devant eux, et tous les motifs, architecturaux ou autres, cèdent devant l'espace qui est maintenant devant eux. L'histoire d'une telle

œuvre est physiquement devant elle. Le seul recours permis est le déroulement qui établit l'unité des configurations en présence. Une telle action n'élimine pas l'autonomie de chaque objet: elle empêche qu'il soit oublié au détriment d'un discours réducteur. L'histoire est faite d'événements qui se jugent, se comprennent, par l'emploi d'une métrique qui est le temps.

(LA SEPTIÈME CHAMBRE)

La chambre identifie un espace familier. L'emploi du chiffre indique l'énumération et souligne la continuité. Le parcours sera retracé en donnant les présentations antérieures dans l'ordre des fabrications, le tout débutant à Montréal, au Musée d'Art Contemporain, en 1980, puis au Mercer Union, à Toronto, en 1981; à la Galerie Optica, en 1983, au Centre Saidye Bronfman, en 1984, au Nouveau Musée de Villeurbanne, en 1985, et à Aurora Borealis en 1985, avant Lethbridge et Montréal, en 1986 et 1987. Les mots qui identifient ce dont les œuvres ont pour objet pourraient être les suivants: le jardin, la chambre, l'architecture, la maison, les souvenirs d'enfance, les souvenirs, l'encadrement, le baroque, la Chine, Byzance, la mélancolie, la solitude, le labyrinthe, ce qui est maladroit, la carte postale, la citation. Les œuvres prennent forme par l'utilisation d'une trame conceptuelle où la volonté de l'artiste est d'opérer une synthèse à chaque moment qui les marquent, les fabriquent et les font voir. Quand on parle ici d'installation, il est alors indiqué un moment et un lieu où les objets et leur relation entre eux ont eu une actualisation. Le résultat premier de la mise en scène est de signaler l'autonomie d'un discours et de lui donner un moyen d'apparaître.

Une photographie dans la diathèque personnelle de Jocelyne Allouche montre ainsi ce qui suit: une voie ferrée traverse, en compagnie d'un poteau de téléphone et des fils qu'il soutient, le tunnel d'un viaduc, la sortie en arrière-plan faisant éclater la zone de lumière, et la lumière qui devrait faire apparaître la ville de Québec la dissout, et c'est la forme architecturale qui est mise en évidence.

Alexander Theroux rappelle dans son *Darconville's Cat* (Doubleday, New-York, 1981) des milliers de perception et d'états d'âme, couplés à des systèmes de vie et d'analyse, et aussi, entre autres choses, que: «Réalité, a-t-il été écrit, est le seul mot dans du langage qui n'a pas de signification s'il n'est pas mis entre parenthèses.»

Il s'ajoute à une littérature dont le problème du déroulement est un problème et un déroulement: l'objectif du livre semble être sa réalité et la réalité qu'il ne veut d'aucune façon tronquer tout en sachant l'impossibilité de la rendre. Il y aurait une impossibilité d'égaliser ce qui a été vu et ce qui est vu quand sont, malgré tout, ressenties et parfois senties des relations qui tiendraient de l'évidence.

A sa limite, l'œuvre d'art sous ses diverses formes a pour seule prétention son existence.

1. A la Southern Alberta Art Gallery, en novembre 1986, et à la Galerie Chantal Boulanger, du 10 janvier au 7 février 1987.