Document généré le 25 avr. 2024 00:02

ETC

Jocelyne Alloucherie
Des intentions et de effets de l'indétermination

Elisabeth Recurt

Numéro 68, décembre 2004, janvier–février 2005

URI : https://id.erudit.org/iderudit/35168ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)
1923-3205 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Recurt, E. (2004). Jocelyne Alloucherie : des intentions et de effets de l'indétermination. *ETC*, (68), 47–49.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 2004

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Des intentions et des effets de l'indétermination

Nous prendrons ici pour sujet une œuvre photographique de Jocelyne Alloucherie ayant fait partie du corpus présenté dans le cadre de la Manifestation Internationale de Québec (Galeries Vu et L'Œil de poisson). Si, d'habitude, les œuvres d'Alloucherie incitent à l'étude de la relation sculpture/photographie, l'intitulé de cette nouvelle chronique m'a amenée à faire un choix. *Monument II* sera l'objet de ces lignes, cette œuvre présentant toutes les caractéristiques essentielles du corpus dont elle est constituante. Nous approcherons donc le « général » par le biais du « particulier ».

Profils

Masses compactes d'édifices ancrés au cœur de la ville occidentale.
Crépuscule.
Autorité intempestive d'un Occident qui, pourtant, s'avère si fragile, vacillant aux rythmes de l'Histoire.
En contre-plongée, vision d'architectures minimisant notre présence au creux d'austères passages.
Deux solitudes bétonnées. Réminiscences des exploits du funambule Philippe Petit, dont Alloucherie rappelle le parcours éphémère (août 1974) entre deux tours jumelles vouées à disparaître. Précarité de la marche sur un fil, dans le vide, fragilité de notre parcours à travers ce monde construit, structuré, établi.
La moitié de l'espace habitée par ce vide, quelques lignes légèrement obliques pointant vers le ciel, insinuations de reliefs et d'entablements, rythme graphique d'escaliers ciselés, noirs d'encre et nuances de gris. Pas de détail.

Brèche urbaine. Brèche à répétition, sectionnant la ville en morceaux.

L'indétermination même des bâtiments nous permettrait de les faire réapparaître dans n'importe quel point du monde occidental. « Une table doit se donner comme le substrat de toutes les tables »[1]. Ce fragment d'architecture urbaine nous est présenté dans une telle neutralité qu'il ne peut y avoir d'autre issue à son observation que d'y relier nos propres mémoires urbaines. De même que Geneviève Cadieux offre des visions épidermiques si rapprochées qu'il en devient impossible et absurde de tenter une localisation géographique, Alloucherie nous présente une ville sans origine assurée. Les caractéristiques récurrentes et communes à l'urbain sont identifiables dans cette représentation apparemment minimaliste, révélant quelques lignes, quelques masses seulement. Notre rapport à l'image, induit par la révélation de ces motifs élémentaires, est fait d'incitation, d'attente, de recréation et de désir. L'imprécision stimule notre imaginaire. À nous de donner suite, de réagir à cette verticalité solennelle, cette soi-disant stabilité, cet espace quasi-anonyme, à nous de cerner les masses à moitié offertes, de palper une densité, une obscurité qui happent notre regard sans lui donner matière suffisante à identification précise.
L'indétermination constitue un moyen privilégié par Alloucherie pour permettre à l'œuvre de s'ouvrir à une multiplicité, à une grande potentialité de développements et d'interprétations. L'incertitude deviendrait donc (enfin !) une valeur positive.

Liberté d'accès. Au risque de se retrouver face à nous-mêmes, bien sûr.

En synthétisant des espaces particuliers, l'artiste leur octroie une qualité de relative homogénéité. Ce territoire si peu détaillé se pare pourtant d'une dimension presque mythique, en tous les cas iconique. La seule piste « particulière » : le filage d'escaliers grimpant et descendant le long des murs, aidant à l'inscription du sujet dans une époque et un lieu, le situant donc dans une Histoire.
Afin de donner à voir les fragments d'une généralisation, Alloucherie opte pour une captation d'images à satiété, les images sont « trouvées », instantanées, les cadrages ne sont jamais retouchés. L'artiste ne « fabrique » pas d'images mais donne à voir un espace urbain pourtant très épuré. Le traitement numérique tendant à une dissolution de la précision des références et la surexposition des photographies (souvent prises au crépuscule avec un film ultra-sensible) contribuent à donner une imagerie évacuant le particulier et mettant l'emphase sur l'essence urbaine livrée par des constructions nettes et découpées. On reconnaît ici cette transformation dont fait état Régis Durand dans ses écrits sur l'image. L'auteur observe, ces vingt dernières années, un passage de la logique indicielle vers une nouvelle forme d'iconicité.
« ...la photographie est loin d'être purement indicielle. Son statut sémiotique serait plutôt entre icône et indice, et c'est sans doute de cette indétermination même qu'elle tire une grande part de ses pouvoirs. »[2]
La généralisation que permet l'impression numérique intéresse Alloucherie par le fait même qu'elle génère, justement, un pouvoir, une ouverture au monde, ce qui est caractéristique d'un processus qualifié de mobile. L'œuvre ne semble plus coulée dans le béton, elle n'apparaît plus telle une archive qui, dans sa glorieuse authenticité, cimenterait sa fonction de soi-disant « miroir » du motif originel. Il n'y a plus d'absolu. L'artiste compare la pratique du numérique à l'interprétation toujours variée, d'un concertiste à l'autre, d'une même pièce musicale. Mêmes mélodies, mêmes notes mais fluidité et rythme changeants,

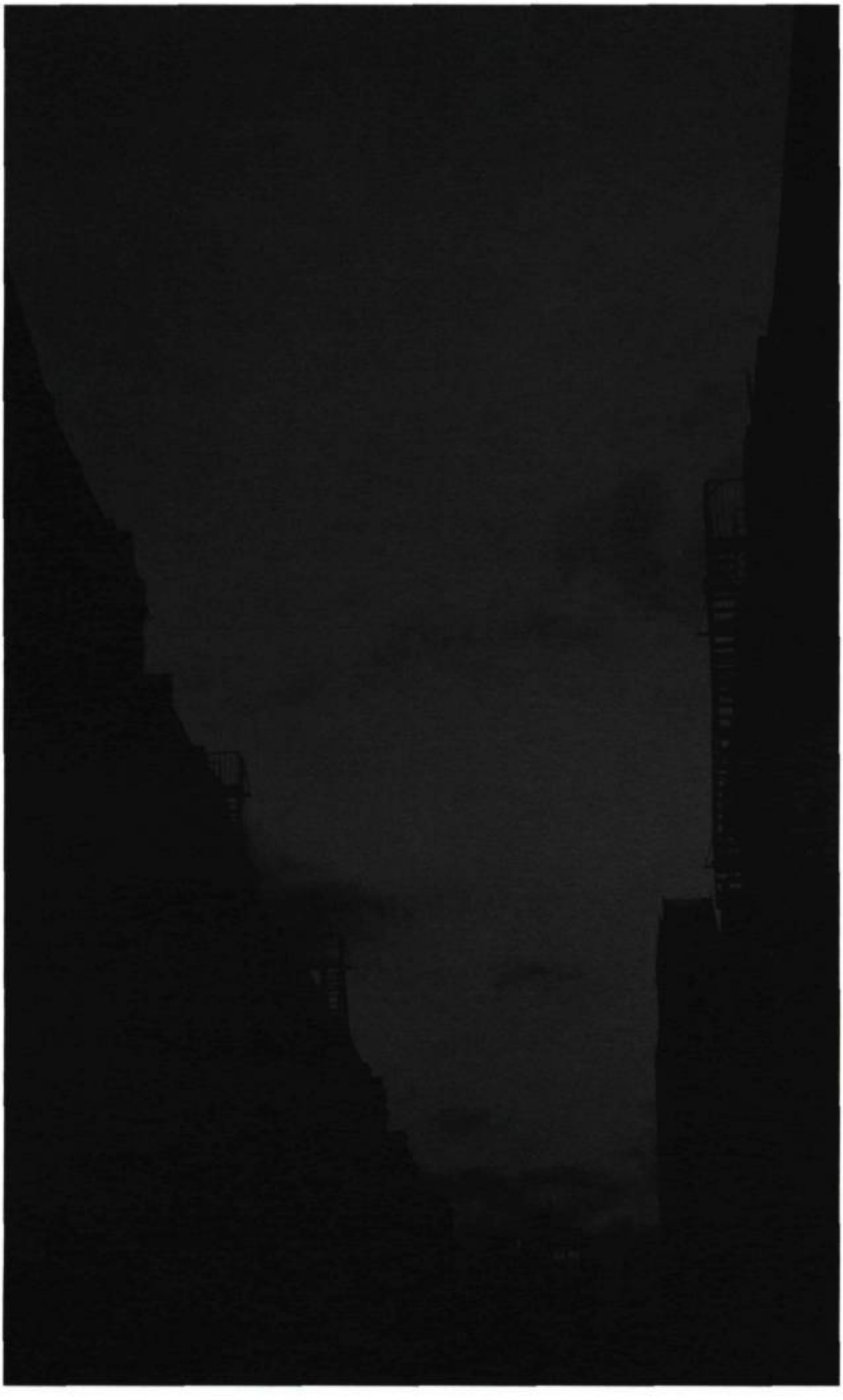
sonorités particulières. L'œuvre existe par cette multiplicité. Le compositeur s'attend à cette ouverture d'une pièce musicale conçue dans le but d'être interprétée. Mais il est vrai que si le référent est immanent dans la réalisation d'une photographie, si le rapport du signifié et du signifiant révèle leur similarité, le numérique a instauré une certaine suspicion quant à la « réalité » de l'image. Le fichier numérique remplaçant le tirage photographique, l'apparence n'est peut-être pas la même mais le processus ne change en rien la valeur de ressemblance à ce qu'elle identifie.

Effet d'aplatissement, dépouillement, épuration, semblant d'austérité. Et pourtant, cette matière urbaine est riche, se faisant le témoin unique d'une société où le symbolique, l'imaginaire et le réel fusionnent. Les habitudes de vie dans un certain espace en un certain temps se laissent mémoriser par la matière urbaine qui, elle, se laisse mémoriser par la photographie.

Dans un entretien avec l'auteur Sylvain Campeau, Alloucherie précise que ce qu'elle désigne par « généralité » est une qualité culturelle construite par les habitudes, les réflexes d'occupation et de perception des lieux : ... « Ainsi, certains profils architecturaux ne peuvent appartenir qu'à des milieux urbains occidentaux... ». Elle y parle d'un milieu « carcéral, redondant »[3]. L'image devient donc artefact d'une population particulière, même si sa raison d'être reste la transmission d'une idée, d'une ambiance générales.

Le point de vue que privilégie l'artiste face au sujet choisi nous renvoie à notre fragilité, notre précarité (j'allais dire « infirmité », infirmité à appréhender un lieu disproportionné et trop structuré ? Mais cela ne serait-t-il pas alors plutôt infirmité de la ville ?), notre manque d'intimité. On notera que le moment même de la prise de photo se situe dans une certaine précarité (passage du jour à la nuit), laps de temps où fatigue et solitude se font ressentir, entre-deux (qui reprend donc le « motif » de structuration de l'espace : un interstice, deux bâtiments). Temps de l'insaisissable, de l'imprécision, rétrécissant ou s'allongeant au fil des jours et des saisons. À l'image de notre propre évanescence, des fluctuations inhérentes à notre humanité.

La vision devrait servir à prouver notre présence réelle d'observateur mais encore là, nous semblons incertains, déjoués par ces espaces illisibles, ces vides, ces man-



ques. Nous nous insinuons dans cette faille de la ville et cette faille de la représentation, en comptant sur nos capacités d'observation, alors que l'artiste s'adresse plutôt à notre imaginaire.

Alloucherie ne nous oblige à aucune décision. Nommer n'est pas essentiel. Ce n'est pas l'image qui prime mais son potentiel. Libre à nous de l'explorer, de l'investir. Il nous faut créer ce qu'Alloucherie nomme une « architecture intime ». Les repères et références au réel n'ont pour raison d'exister que cette mise au monde de notre propre réalité. Le manque de précision figure l'éventail de nos libertés.

ELISABETH RECURT

NOTES

[1] Jocelyne Alloucherie citée par Sylvie Parent dans *Conversations et oeuvres choisies*, 1993-1999, Éd. Parachute, 1999, p. 5.

[2] Régis Durand, *Le temps de l'image*, La Différence, 1995, p. 130.

[3] Jocelyne Alloucherie citée par Sylvain Campeau dans *Les Monuments du funambule*, Ligeia, nº 49 à 52, janvier à juin 2004, Paris, p. 122.