



Quelques ciels 4, 2023
impression au latex et impression au jet
d'encre sur papier monté sur aluminium /
latex print and inkjet print on paper
mounted on aluminum, 216 × 202 × 8 cm
photos : Guy L'Heureux

JOCELYNE ALLOUCHERIE

L'image mise en mouvement entre non-lieu et monument

CHRISTIAN ROY

Sélectionnée pour collaborer à la conception de la station Viau, une des cinq qui prolongeront la ligne bleue du métro de Montréal, Jocelyne Alloucherie a développé une proposition autour d'images de nuages. Elle en offrait récemment un aperçu, la reliant au tournant vers la vidéo qui l'occupe de plus en plus. *Géométrie* (2010–2017) était projetée dans le cadre d'une exposition aux galeries Bellemare Lambert¹, tandis que *HOBO* (2019–2023) l'était à l'atelier de l'artiste, dans le quartier Rosemont. Malgré la disparité d'échelle et de médium entre le projet d'art public le plus monumental de sa carrière et ces deux œuvres audiovisuelles plus intimistes produites avec *La Bande Vidéo*, les corpus en apparence hétérogènes communiquent par des passerelles que l'on tentera ici de reconnaître.

The Image Set in Motion Between Non-Place and Monument

Selected to contribute to the design of the Viau station, one of the five that will extend the Montreal metro's blue line, Jocelyne Alloucherie developed a proposal around images of clouds. She recently offered an overview of it, for which she used video – a medium that she is increasingly turning to. *Geometry* (2010–17) was as part of an exhibition, *A Few Skies*, at Galeries Bellemare Lambert¹; *HOBO* (2019–23) was screened at her studio in the Rosemont district.



Celles-ci pourront faciliter l'accès à l'expérience du monde qui anime tout le travail d'Alloucherie, comme source de son imagerie :

Des ombres, des nuées, des contre-jours, tous ces instants éphémères où les caprices de la lumière dessinent sur fond de réel une infinité de formes et de nuances... Je chasse ces moments fragiles depuis des décennies².

Son terrain de chasse se déplace maintenant vers des lieux faits pour qu'on y « circule » – au sens où « il n'y a rien à voir », comme disent les gendarmes... Le regard d'Alloucherie nous convie discrètement à y traîner néanmoins, en lâchant prise d'une intentionnalité forcenée qui tend à invisibiliser ces espaces et les vagabonds parfois hors-la-loi qui les hantent. Cela vaut aussi pour les foules anonymes qui fréquentent le métro, auxquelles l'artiste veut donner quelque chose à regarder distraitement, voire à contempler plus attentivement. Elle se contentera de semer de fins grains de sable dans leur train-train quotidien, cherchant à éviter tout contraste trop prononcé avec l'environnement couvert où ces masses évoluent, perdues dans leurs rêveries singulières. Alloucherie leur proposera plutôt des ciels immenses et calmes parcourus de longs nuages légers, suggérant la disponibilité d'un espace ouvert, accueillant l'indéterminé. La vidéo *HOBO* concerne aussi des voies et tunnels ferroviaires – interdits au public, ceux-là, et devenus refuges d'une vie sociale marginale de solitaires solidaires, à la fois libre et structurée. *Géométrie*, elle, suit les pas et les propos d'un sans-abri qui a su faire sien l'espace public d'un parc pour en faire à la fois son chez-soi et son lieu de travail, l'investissant consciencieusement d'une routine journalière, parallèle au loisir discipliné des contribuables qui pratiquent leur footing dans ses sentiers rectilignes.

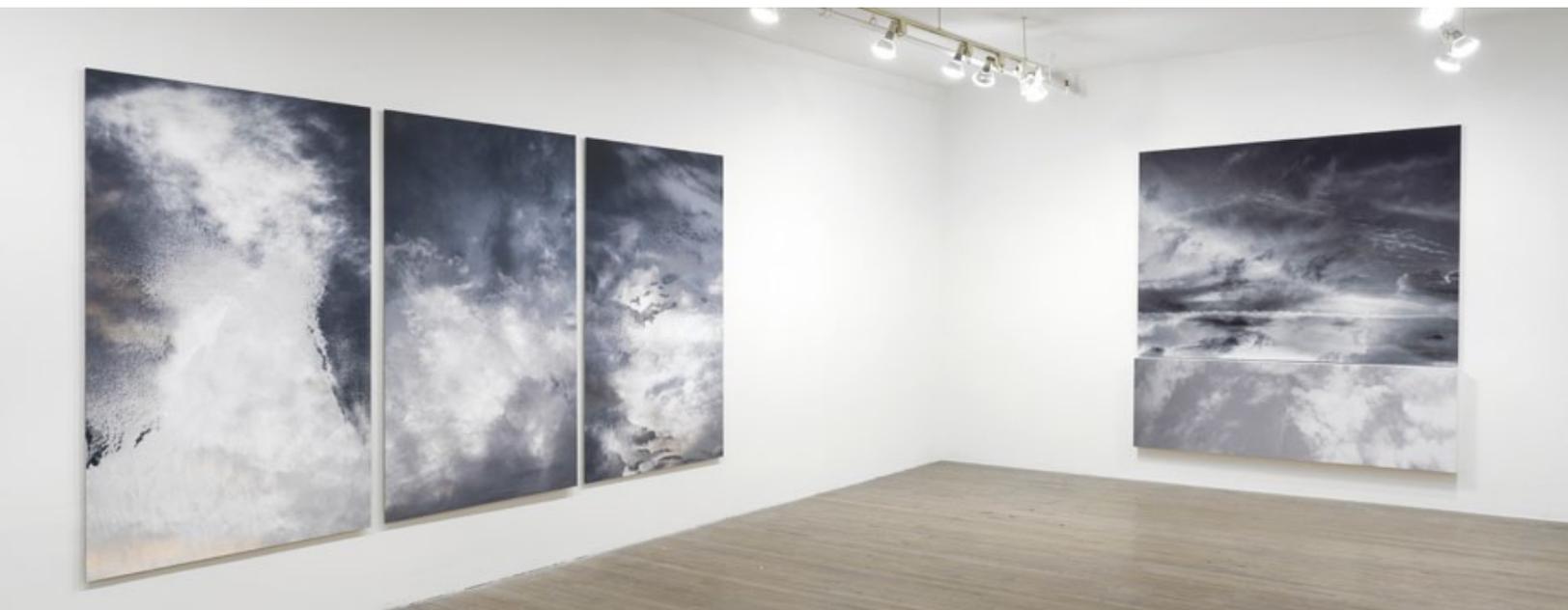
Le sens de l'espace vécu. Mouvantes ou fixes, les images d'Alloucherie demeurent composites, combinant les prises de vue pour les recomposer en plus vrai que vrai, quoique décalées par



DE GAUCHE À DROITE / FROM LEFT TO RIGHT
Quelques ciels 8; *Quelques ciels 7*, 2023,
 impressions au latex et impressions au jet
 d'encre sur papier monté sur aluminium /
 latex prints and inkjet prints on paper
 mounted on aluminum, 143 × 142 × 6 cm

Despite the disparity in scale and medium between the most monumental public-art project of her career and the two more intimate audiovisual works produced with La Bande Vidéo, these seemingly heterogeneous bodies of work are connected in ways that I explore here. They may facilitate access to the experience of the world that is behind all of Alloucherie's work, as the source of her imagery: "Shadows, clouds, backlighting, all those ephemeral moments when the tricks of the light draw infinite forms and nuances against a background of reality. . . . I have been chasing these fragile moments for decades."²

Now, her hunting ground is shifting toward places made for "circulation" – in the sense that "there's nothing to see here, move along," as the cops say. Alloucherie's gaze discreetly invites us to linger nonetheless, letting go of a dogged intentionality that tends to make these spaces, and the sometimes-scofflaw vagabonds who haunt them, invisible. This is true, too, for the anonymous crowds in the metro, to whom she wants to give something to glance at distractedly, or even to contemplate more attentively. She'll be content with sprinkling grains of sand into their daily grind, seeking to avoid any sharp contrast with the overcast environment in which they move, lost in their own reveries. Instead, she will offer them immense, calm skies dotted with long, light clouds, suggesting the availability of an open space that welcomes indeterminacy. *HOBO* focuses on train tracks and tunnels – which are off-limits to the public and have become refuges for loners to lead a marginal yet communal social life, both free and structured. In *Geometry*, she follows the steps and words of a homeless man who has appropriated the public space of a park to make it both his home and his workplace, conscientiously following a daily routine there, in parallel with the disciplined recreation of taxpayers who jog along its straight paths.



modification subtile de leurs effets de réel. Cela vaut pour les vidéos comme pour les photos, jouant notamment des contrastes et de la (dé)saturation pour contrer le naturalisme d'outils numériques qui nous collent de plus belle à des représentations fausement objectives. Alloucherie met tout son art à montrer et faire partager l'expérience d'être-là, rendue sensible au ras de terre ou la tête en l'air, en regard de structures coupées du sol et de l'horizon, pour soustraire à la prise de vue tout caractère de perspective conquérante. Le montage sonore laisse imaginer hors champ tout un menu remue-ménage, sensibilisant à l'espace-temps au lieu de le meubler d'événements.

L'exposition en galerie donnait un avant-goût des techniques scanographiques qu'emploiera l'installation du métro pour étirer les images, superposant sans qu'on puisse nettement les distinguer des formations gazeuses et textures de sable soufflé, intriquées

Au métro Viau, Alloucherie s'ingéniera
à varier techniques et supports afin
de diversifier la lecture des murs nuageux.
« En souhaitant arriver à une œuvre qui se
déploie avec des écarts et selon des échelles
différentes », elle mise sur la « contiguïté »
de tels « rapprochements » dans
l'espace acoustico-tactile.

en diverses concrétions sur l'ensemble de l'œuvre. Certains panneaux pourraient être installés en retrait du mur de quelques centimètres pour suggérer l'idée de « fenêtre », dans la foulée des formes sculpturales qui, dans maintes œuvres d'Alloucherie, servent à rendre sensible l'espace qui nous sépare des images. En galerie, cette différenciation de l'espace entre illusionnisme photographique et volume sculptural marquait déjà trois doubles vues de ciels, entre une mince et ample partie supérieure en couleur et une partie inférieure noir et blanc plus étroite, mais d'une

DE GAUCHE À DROITE / FROM LEFT TO RIGHT
Quelques ciels 1, 2, 3, 2022
188 × 14 cm chacune / each
Quelques ciels 4, 2023
216 × 202 × 8 cm chacune / each
impressions au jet d'encre sur papier
monté sur aluminium / inkjet prints
on paper mounted on aluminum

The sense of lived space. Moving or still, Alloucherie's images are always composites, combining points of view rearranged to feel truer than nature, yet shifted somewhat by a subtle alteration of their realistic effects. This is so for both the videos and the photographs, which play on contrast and saturation or desaturation to counter the "naturalism" promulgated by digital tools that encourage us to hew ever more closely to falsely objective portrayals. Alloucherie skilfully shows and shares the experience of being-there, made perceptible at ground level or eye level, cutting off structures at the feet and the horizon to remove from the image any idea of a conquering perspective. The sound montage leaves us to imagine a subtle bustle beyond the frame, making us aware of space-time rather than filling it with events.

A *Few Skies* gave a foretaste of the CT scan techniques that Alloucherie will use for the metro installation to stretch the images, superimposing almost-indistinguishable gaseous formations and blown-sand textures, intertwined in various concretions throughout the work. Some panels may be recessed a few centimetres into the walls to suggest the idea of a "window," in the manner of the structural forms that highlight the space separating us from the images in many of Alloucherie's works. In the gallery, this differentiation of the space between photographic illusionism and sculptural volume was notable in three double views of skies: a tall, thin upper part in colour and a short, obviously thicker black-and-white lower part influenced the overall perception of these vertical diptychs.

At the Viau metro station, Alloucherie will also strive to discreetly vary techniques and supports to diversify the reading of the cloud-filled walls. "Hoping to create a work that is deployed with gaps and at different scales,"³ she is drawing on the "contiguity" of such "relationships" in audile-tactile space. As Marshall McLuhan defined it, this space contrasts with the linear apprehension of a narrative continuity that defines objects and styles in the homogeneous visual



Géométrie 1 et 2, 2017-2020
maquette, dimensions variables /
model, variable dimensions

épaisseur visible, contaminant la perception globale de ces dip-tiques verticaux.

Au métro Vieux-Marché, Allouche s'ingéniera également à varier discrètement techniques et supports afin de diversifier la lecture des murs nuageux. « En souhaitant arriver à une œuvre qui se déploie avec des écarts et selon des échelles différentes³ », elle mise sur la « contiguïté » de tels « rapprochements » dans l'espace acoustico-tactile. Comme l'a défini Marshall McLuhan, celui-ci s'oppose à l'appréhension linéaire d'une continuité narrative définissant objets et styles dans l'espace visuel homogène hérité de la Renaissance. Au lieu de cela, l'espace acoustique qui le précède et lui succède « génère des résonances, des réverbérations, des redondances au cœur de ce puits d'images, de ce monde à perte de vue⁴ », où Allouche plonge son regard et pousse le nôtre. Dans son projet souterrain, elle épouse ainsi l'espace architectonique pour guider l'attention vers son foyer lumineux en creux. Un élan analogue en convexe structurerait la maquette de l'installation pour laquelle furent conçues deux versions légèrement différentes de la vidéo *Géométrie*. Dans cette scénographie projetée, jamais réalisée, des parallélépipèdes irréguliers étaient empilés en colline de gradins adossés pour faire face aux deux écrans, dont les contenus divergents devaient être synchronisés avec une seule bande sonore. Cette légère asymétrie des vidéos revenait dans l'agencement des deux versants des estrades, appelant la comparaison autant qu'elle la décourageait, question d'assumer une incomplétude englobante propre à tromper l'attente d'une pleine saisie visuelle.

Le génie du non-lieu. Si l'on pouvait ainsi deviner à petite échelle l'expérience acoustico-tactile d'une mise en scène dédoublée de *Géométrie*, il fallait cependant se contenter de sa projection sur grand écran pour en pénétrer l'univers, fait d'arbres dépouillés, taillés à la française dans des parcs parisiens – dentelle arachnéenne de ciels hivernaux que balaie lentement la caméra, quitte à se reposer en vues frontales d'allées à l'horizon aplati.

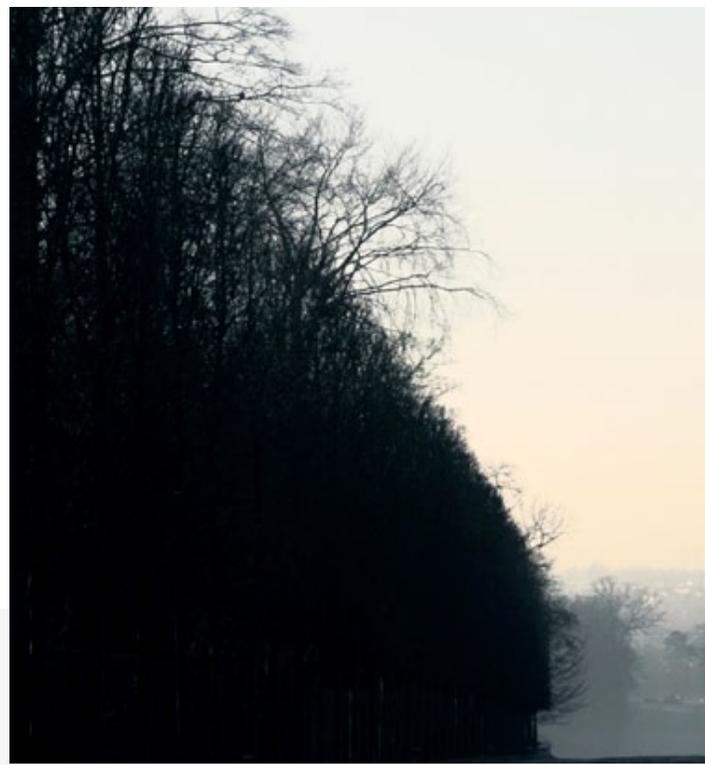
À « la démesure d'une étendue continue et semblable, [Allouche] oppose le déplacement incessant, la quête de petits événements, de sonorités⁵ », empruntant aux itinérants ce « regard nomade » qu'elle cultive, en suivant de près le récit par l'un d'eux de son quotidien, dit en voix hors champ. Le témoignage terre-à-terre, empreint d'une sobre poésie, d'un passager clandestin de ce parcours somptuaire ne s'en révèle pas moins habité lui aussi du besoin de « grande architecture », transposé dans l'anfractuosit

space inherited from the Renaissance. Rather, the acoustic space that precedes and succeeds it “generates resonances, reverberations, redundancies at the core of this well of images, of this world stretching as far as the eye can see,”⁴ in which Allouche immerses her gaze and into which she pushes ours. In her underground project, she thus moulds the architectonic space to guide the attention toward its bright recessed focus.

A convex counterpart of this spatial focus structured the installation model designed for simultaneous showings of two slightly different versions of the video *Geometry*. In this projected scenography, never produced, irregular parallelepipeds were piled up to form two bleachers placed back to back, each facing a screen that displayed divergent content synchronized with a single soundtrack. The videos' slight asymmetry is echoed in the arrangement of the two sets of bleachers, both calling for yet discouraging comparison – a matter of built-in overall incompleteness meant to frustrate expectations of a full visual grasp.

The genius of non-place. Although this model gave a small-scale glimpse of the audile-tactile experience of the dual *mise en scène* of *Geometry*, viewers had to content themselves with videos projected on a large screen to make their way into its world – one made of leafless “French-trimmed” trees in Parisian parks. The camera slowly pans across their spiderweb lace against winter skies, occasionally coming to rest on frontal views of lanes with a foreshortened horizon.

Against “an excessively continuous, monotonous expanse, [Allouche] contrasts constant movement, seeking small events, sounds,”⁵ borrowing from itinerants the “nomadic gaze” that she cultivates, as she follows the daily routine that one of them purportedly details as an off-screen voice. The down-to-earth account, understated yet poetic, of a stowaway on this peripatetic circuit through a majestic park reveals him to be no less inhabited by the need for “great architecture,” transposed into the crevice of a makeshift “house” looking out on this grandiose panorama. “From below, like this, turning in my way, I see only what's above,” he explains. “It gets rid of the dirt, paper, dogshit, dead birds, crumpled butterflies, wilted flowers.” Yet, he fears sinking into the same void, with neither hearth nor home to save him: “When you feel gazes floating over you as on a sheer non-entity, you can't hesitate. Gotta move fast. Or you might just fade away.” As we shall see below, Allouche's latest video, *HOB0*, will follow those who brave such



Géométrie, 2017
vidéo, captures d'écran /
video, screen shots

d'une « maison » de fortune donnant sur ce panorama grandiose. « D'en bas, comme ça, en tournant à ma façon, je vois que le haut. Ça élimine les salissures, papiers, merdes de chiens, oiseaux morts, papillons froissés, fleurs fanées... », raisonne-t-il. Il craint pourtant de sombrer dans le même néant, sans feu ni lieu pour l'en préserver : « Quand vous sentez que les regards flottent sur vous comme sur une pure inexistence, faut pas hésiter. Faut bouger vite. Sous peine de disparaître... » Comme on le verra plus loin, dans *HOBO*, il y a ceux qui bravent un tel sort dans les « non-lieux » (au sens du sociologue Marc Augé) où ils règnent, puisque « les gens qui échappent à la sociabilité, comme les sans-abris (que nous pourrions appeler des “sans-lieux”), vivent dans ces endroits⁶ ».

Dans *Géométrie*, le disert maître des non-lieux qui narre son itinéraire quotidien s'approprie plutôt ce qui fut un lieu conçu pour le loisir des grands d'un ancien régime. Il arpente ses allées en imitation piétonne du métro-boulot-dodo régissant désormais la cité. Car « [s']il est tout-à-fait humain d'organiser le monde » en y projetant des repères symboliques⁷, ce qui fut en de tels jardins d'apparat un privilège des rois s'est démocratisé avec la manie des perspectives monumentales, dans l'idée d'imposer un ordre prévisible au chaos présumé du monde tel qu'il est. Il n'est que trop facile de suivre le fil de cette idée fixe possédant jusqu'au narrateur, lui qui pourtant, dit-il, a vu les jardiniers « tendre des fils et cisailer le long de la ligne ». « J'ai pas pu voir d'où venaient les fils, ni où y s'arrêtent. C'est tout de même curieux l'obsession de la rectitude », commente-t-il. Imposée à la nature par la société qui l'a généralisée, une même discipline militaire s'applique aux jardins du roi ou du peuple souverain, rigidement planifiés.

L'inflexible trace d'un lointain avion à réaction en train de balafre le ciel effleure d'un seul point cette vue de l'esprit plaquée sur la vie, comme pour souligner combien les lignes aériennes enserrant la terre entière ne font que suivre celles du schéma directeur des temps modernes, qui prend forme de démonstration dans les chasses gardées d'un absolutisme éclairé. Pris au piège « [d']une raison géométrique obscure et invisible », le narrateur sans-abri reconnaît du moins que « la perspective, ça a toujours été une sorte de tricherie. » C'est sa trompeuse ordonnance qu'Allouche cherche à éventer par « un contre-jour excessif », propre à effacer le « phantasme d'un Occident se pensant et se voulant le centre du monde⁸ ». Ces arbres dégarnis dessinent en effet les mêmes contours, abordés des mêmes angles, que les silhouettes obscurément architecturales d'*Occidents* (2008), série

a fate in the “non-places” (in sociologist Marc Augé’s sense) where they reign, as “people who avoid sociability, such as the homeless (who we could call ‘placeless’), live in these places.”⁶

In *Geometry* though, the eloquent master of non-places narrating his daily itinerary instead appropriates what was once a place designed for the leisure of the grandees of a former regime. He walks its paths in a pedestrian emulation of the metro-job-sleep routine that now governs the city. For if “it is utterly human to organize the world” by projecting symbolic signposts into it,⁷ such ceremonial gardens, once the privilege of kings, have been democratized along with the mania for monumental perspectives, bent on imposing a predictable order on the presumed chaos of the world as it is. It's only too easy to follow the thread of this obsession through to the very narrator who says he has seen gardeners “stretch wires and clip along the line.” “I couldn't see where the wires came from, nor where they stop,” he remarks. “It's kinda weird, this obsession with straightness.” Such military discipline, which has been imposed on nature by the society that generalized it, applies equally to the rigidly planned gardens of the king and the sovereign people.

The unbending trail of a distant jet scarring the sky grazes at a single point this mental view overlaid on life, as if to underline how the flight paths circling the entire planet are merely following the master plan of modern times, on display in public parks originally conceived as preserves of enlightened absolutism. Caught in “an obscure and invisible geometrical reason that ends up trapping you,” the homeless narrator at least recognizes that “perspective has always been a kind of trickery.” It's this deceptive order that Allouche seeks to expose through “excessive backlighting,” designed to erase the “fantasy of a West that thinks of itself as and wants to be the centre of the world.”⁸ Indeed, these thinned trees draw the same contours, approached from the same angles, as the obscurely architectural silhouettes in Allouche's *Occidents* (2008), a photographic series that transforms the triumphal layout of urban streets into trenches of a disquieting network of dark canyons.⁹



photographique qui transforme le tracé triomphal d'artères urbaines en tranchées d'un inquiétant réseau de sombres canyons⁹.

Itinérance et monumentalité. Dans *HOBO*, Alloucherie creuse ce sillon le long des chemins de fer jusqu'à s'enfoncer sous les surfaces claires en suivant leurs voies périphériques de ponts et tunnels. Elle assimile le mode de vie des nomades qu'elle y trouve à celui des migrants dont le spectre accompagne le déclin de l'Occident, se pressant aux frontières comme les premiers hantent ses marges. L'artiste signale, par leur voix, l'arbitraire d'une telle compartimentation de l'espace, caractérisant également les bornes de la propriété et de l'identité comme droit de cité, dont sont exclus les sans-papiers. Se défiant de la magie sympathique d'identification subjective induite par toute représentation directe de la figure humaine, Alloucherie met dans la bouche d'un nomade invisible une crainte parallèle d'être photographié par les autorités, celle d'être fixé, puis fiché par l'objectif :

Ils font ça avec leurs nouveaux appareils qui peuvent vous multiplier et vous disperser indéfiniment. En des milliards de copies sur tous les téléphones du monde. [...] Ce qui est sûr, si on me repérait, on me camperait derrière des murs, peut-être même des grilles.

Le passage à vide que devient tout entre-deux dans le panoptique numérique quadrillant le réel ne désigne pas comme non-lieux que des gares et autres espaces de transit, « mais aussi des endroits "habités" sans être investis culturellement, comme des camps de réfugiés. Ce qui distingue ce dernier cas d'un véritable lieu, c'est que celui-ci n'est pas approprié, n'est pas symbolisé¹⁰ ». Or, tel est pourtant le cas des lieux de passage ferroviaire dont les habitants (joués surtout par des figurants) sont filmés de loin par Alloucherie. Leur vie symbolique est mise en exergue dans un texte explicatif au début de la vidéo.

Le terme *HOBO* est emprunté à la culture américaine. Au siècle dernier, il désignait des voyageurs clandestins empruntant des trains de marchandises qui allaient de ville en ville en quête

Homelessness and monumentality. In *HOBO*, Alloucherie digs this furrow along train tracks until it sinks beneath lighted surfaces, following their peripheral paths of bridges and tunnels. She likens the ways of life of the nomads she finds there to that of the migrants whose spectre haunts the decline of the West; for they press up against its borders much as hoboes prowl its margins. Through their voice, she signals the arbitrariness of such a compartmentalization of space, which also characterizes the boundary markers of ownership and identity as a right of citizenship, from which undocumented migrants are excluded. Wary of the sympathetic magic of subjective identification induced by direct representations of the human figure, Alloucherie has her invisible nomad express a parallel fear of being photographed by the authorities – that is, of getting a police record by leaving a visual record: "They do that with their new cameras

Moving or still, Alloucherie's images are always composites, combining points of view rearranged to feel truer than nature, yet shifted somewhat by a subtle alteration of their realistic effects. [Works] play on contrast and saturation or desaturation to counter the "naturalism" promulgated by digital tools that encourage us to hew ever more closely to falsely objective portrayals.

that can multiply and disperse you indefinitely. In billions of copies on every phone in the world. . . . It's a fact, if they located me, they'd stick me behind walls, maybe even behind bars."

In the digital panopticon that criss-crosses reality, all in-betweens become voids, designating as non-places not just train stations and other areas "but also places that are 'inhabited' without being culturally invested, such as refugee camps. What distinguishes this last case from a true place is that it isn't appropriated, isn't symbolized."¹⁰ However, the railways whose inhabitants (most of them played by extras) Alloucherie filmed from a distance are indeed symbolized by them. For theirs is a symbolic life highlighted in an explanatory text that begins the video: "The term 'hobo' is borrowed from American culture. In the last century, it designated



de travail saisonnier. Ils ont inventé une écriture, le code HoBo, dont quelques traces – encore lisibles – servaient à aviser d'autres itinérants des particularités d'un lieu.

Certains de ces pictogrammes tiennent lieu d'intertitres en tête de chapitre. Dans la ligne de *Géométrie*, *HOBO* nous invite à lire l'habitat nomade comme issue possible à la mobilisation totale qu'a mise en train la civilisation occidentale, tout en retrouvant une symbolique sédentaire jusqu'en ses « friches heureuses » (pour citer le mot de la fin de la vidéo). À la manière de Léa Pool dans son film expérimental *Strass Café* (1980), la narration commente le va-et-vient des personnages sur les rails de leur errance, le long de murs graffités. Cependant, craignant de disparaître dans la verdure post-édénique de jardins interstitiels, les nomades ferroviaires d'Alloucherie érigent leur refuge rupestre en palais impérial : la Domus aurea. La délicate voix hors champ de *HOBO* semble assimiler à la civilisation en général « cette demeure dorée, toujours reconstruite de ses ruines ». « Pendant qu'une foule dort encore et toujours sur son sol, dit-elle. Sous ses galeries. Dans des abris de papier. Empilée pour se tenir au chaud comme au temps de la survie glaciaire. » La référence à la prison dorée conçue pour Néron, célèbre pour avoir déclamé des vers durant l'incendie de Rome qu'il aurait allumé, est lourde de sous-entendus, logeant à la même enseigne le maître de la cité et de l'empire, l'habitant de leurs marges, comme l'artiste transgressif. En effet, les vagabonds blottis dans ces couvertures thermiques dorées qu'on distribue aux migrants échoués sont eux-mêmes habités du besoin de transfigurer esthétiquement l'habitat. Déportés aux confins d'un territoire que balise le transport des marchandises, humains déracinés et biens délocalisés sont emportés d'un même mouvement par l'économie-monde évoquée dans *HOBO*, pour confluer vers l'horizon commun liquidant toutes les limites.

Mais à cette foule enveloppée de faux ors, pressée par un cauchemar odorant, il lui vient le désir d'essaimer. Pour être stoppée à la clôture des palais, remise en cage ou jetée dans des barques qui prendront l'eau. [...] Si je veux échapper à ce non-lieu du monde, je choisirai la mer qui me portera ailleurs. Elle nous porte toujours ailleurs. Et derrière nous, nos couvertures métalliques finiront toutes par flotter. Comme une grande nappe cousue de nos désirs noyés et surtout, vide, bien vide de nos présences. Comme un immense monument tournant ses plis d'or vers le ciel.

clandestine travellers who hopped on freight trains going from city to city to look for seasonal work. They invented a form of writing, the hobo code – a few traces of which are still legible – which gave other itinerants details about a place.”

Some of these pictograms are used as cryptic subheads at the beginnings of sections. Like *Geometry*, *HOBO* invites us to read the nomadic habitat as a possible result of the total mobilization that Western civilization has instigated, even as it finds a sedentary symbolism in its “happy brownfields” (to quote the text at the end of the video). Reminiscent of Léa Pool's experimental film *Strass Café* (1980), the narration comments on the comings and goings of the figures wandering on the tracks alongside graffitied walls. Worried that they'll disappear in the post-Edenic greenery of interstitial gardens, however, Alloucherie's railway nomads erect their cave-like refuge into an imperial palace: the Domus Aurea. The soft off-screen voice in *HOBO* seems to liken “this golden abode, always reconstructed from its ruins,” to civilization in general. “While a crowd still sleeps on its ground as ever,” she says. “Under its balconies. In shelters made of paper. Piled up to keep warm as in the era of ice age survival.” The reference to the gilded cage designed for himself by Nero – infamous for declaiming poetry during the Great Fire of Rome, which he was said to have lit to clear the ground for his pet project – is fraught with innuendo, lumping together the master of the city and the empire, the dweller on their margins, and the transgressive artist. Indeed, the vagrants huddled under the same golden thermal blankets that are distributed to stranded migrants also feel the need to aesthetically transfigure their habitat. Deported to the edges of a territory marked out by the transport of merchandise, uprooted human beings and delocalized goods are swept along in a single movement by the global economy evoked in *HOBO*, converging toward the common horizon that liquidates all limitations.

But this crowd, wrapped in false gold, squeezed by a malodorous nightmare, is seized by the desire to swarm. To be stopped at the fences of palaces, put back in cages, or thrown into leaky boats. . . . If I want to escape this global non-place, I'll choose the sea that will take me elsewhere. It always takes us elsewhere. And in our wake, all our metallic blankets will end up floating. Like a great tablecloth sewn together by our drowned desires and, above all, empty, emptied of our presence. Like an immense monument turning its golden folds toward the sky.



Le trajet annoncé en ouverture de *HOBO* s'achève ainsi : « Puisque c'est comme ça que tout a commencé, sur une terre sans frontières, c'est aussi comme ça que ça devrait finir. Comme la mer ».

Et au dernier plan de la vidéo, ce sont bien les vagues de la mer qu'épouse la robe composée des couvertures abandonnées, ondoyant linceul de vies humaines ayant outrepassé le mouvement collectif, jusqu'au non-lieu océanique d'un passage à la limite de l'entropie comme ultime utopie.

Ce qui rend le non-lieu intéressant, c'est qu'il crée un espace de virtualité où, n'ayant pas d'attachements, l'individu peut percevoir le non-perçu. Bien entendu, dans la vie de tous les jours, les gens marchent, par exemple, dans le métro souterrain en mode automatique, justement parce qu'ils laissent la physicalité (purement utilitariste) les contrôler. Le non-lieu peut devenir un lieu de possibilités pour celui qui sait les reconnaître¹¹.

Tel est le pari qui met en mouvement le travail récent d'Alloucherie, de l'image filmée à l'œuvre d'art public. L'artiste invite la clientèle du métro à prendre en marche le train d'ondes qui se répercute, l'air de rien, d'une zone d'ombre hors des rails de la vie sociale jusqu'à la station Viau, en correspondance avec le réseau liant ses œuvres, en profondeur, d'installations photo en projets vidéo.

1 Jocelyne Alloucherie, *Quelques ciels*, galeries Bellemare Lambert, du 17 juin au 19 août 2023. Cette exposition était assortie de la publication illustrée *Jocelyne Alloucherie – La parole et l'image*, avec un texte de Sylvain Campeau. 2 Texte de l'artiste destiné au catalogue de la 26^e édition de Paris Photo (2023). 3 Jocelyne Alloucherie, *Première version d'une proposition pour une œuvre intégrée à la future station de Métro Viau – STM*, 2022. 4 Jocelyne Alloucherie, *Le cahier des ombres*, Vannes, Département du Morbihan, 2017, p. 92. 5 Texte de l'artiste destiné au catalogue de la 26^e édition de Paris Photo (2023). 6 David Brodeur, « Le symbolisme de la croix de Gaspé », <https://thesymbolicworld.com/content/le-symbolisme-de-la-croix-de-gaspe>, 6 mai 2023, consulté le 15 septembre 2023. 7 Brodeur, « Le symbolisme de la croix de Gaspé » 8 Alloucherie, *Le cahier des ombres*, p. 103. 9 Voir Christian Roy, « Jocelyne Alloucherie, Yann Poceau : Deux passe-murailles à la Fonderie Darling », *Vie des arts*, n° 233, hiver 2014, p. 70. 10 Brodeur, « Le symbolisme de la croix de Gaspé ». 11 Brodeur, « Le symbolisme de la croix de Gaspé ».

Christian Roy, historien de la culture (Ph. D. McGill), traducteur, critique d'art et de cinéma, est l'auteur de *Traditional Festivals: A Multicultural Encyclopedia* (ABC-Clio, 2005), ainsi que de nombreux articles scientifiques. Collaborateur régulier des magazines *Vice Versa* (1983–1997) et *Vie des arts*, il a aussi publié dans *Ciel variable*, *esse*, *Espace*, ETC.

HOBO, 2023
vidéo, captures d'écran /
video, screen shots

The trajectory foretold at the beginning of *HOBO* thus comes to a close. "Because everything started like this, on borderless land, it's also like this that it should finish. Like the ocean."

And in the last shot of the video, it is indeed the sea's waves that shape the robe formed of abandoned blankets, an undulating shroud of human lives that have overstepped collective movement to reach the oceanic non-place of an event horizon where entropy becomes the last utopia. "What makes the non-place interesting is that it creates a virtual space in which, without attachments, the individual can perceive the unperceived. Of course, in everyday life, people walk, for example, in the underground metro in automatic mode, precisely because they let (purely utilitarian) physicality control them. The non-place may become a place of possibilities for those who know how to recognize them."¹¹

This is the wager that sets Alloucherie's recent work in motion, from the moving image to public art commissions. She invites metro users to be moved by a wave train that will casually reverberate into the Viau station out of grey areas off the tracks of social life, via the deep network of correspondences connecting her works, from photographic installations to video projects. *Translated by Käthe Roth*

1 Jocelyne Alloucherie, *A Few Skies*, Galeries Bellemare Lambert, June 17 to August 19, 2023. The exhibition was accompanied by the illustrated book *Jocelyne Alloucherie – La parole et l'image*, with an essay by Sylvain Campeau. 2 Jocelyne Alloucherie, text for the catalogue of the 26th edition of Paris Photo (2023) (our translation). 3 Jocelyne Alloucherie, *Première version d'une proposition pour une œuvre intégrée à la future station de Métro Viau – STM*, 2022 (our translation). 4 Jocelyne Alloucherie, *Le cahier des ombres* (Vannes: Département du Morbihan, 2017), 92 (our translation). 5 Alloucherie, *Catalogue Paris Photo* (our translation). 6 David Brodeur, "Le symbolisme de la croix de Gaspé," <https://thesymbolicworld.com/content/le-symbolisme-de-la-croix-de-gaspe>, May 6, 2023 (our translation). 7 Brodeur, "Le symbolisme de la croix de Gaspé." 8 Alloucherie, *Le cahier des ombres*, 103 (our translation). 9 See Christian Roy, "Jocelyne Alloucherie, Yann Poceau: Deux passe-murailles à la Fonderie Darling," *Vie des arts*, no. 233 (Winter 2014): 70. 10 Brodeur, "Le symbolisme de la croix de Gaspé" (our translation). 11 Ibid. (our translation).

Christian Roy, cultural historian (with a PhD from McGill University), art and film critic, is the author of *Traditional Festivals: A Multicultural Encyclopedia* (ABC-Clio, 2005), and numerous scholarly articles. A regular contributor to the magazines *Vice Versa* (1983–97) and *Vie des arts*, he has also published in *Ciel variable*, *esse*, *Espace*, and ETC.