

Rochefort, Jean-Claude.— «Contemporanéité des images de Raymonde April».— Spirale, Montréal, Automne 2010.— P. 10-12.

Contemporanéité des images de Raymonde April
PAR JEAN-CLAUDE ROCHEFORT

ÉQUIVALENCES 1

Galerie Donald Brownne, du 9 janvier au 13 février 2010.

ÉQUIVALENCES 2

Les Territoires, du 9 janvier au 6 février 2010.

ÉQUIVALENCES 3+4 de Raymonde April

Occurrence, du 30 janvier au 13 mars 2010.

Commissaire: Eduardo Ralickas

Contemporanéité des images de Raymonde April
PAR JEAN-CLAUDE ROCHEFORT

ÉQUIVALENCES 1
Galerie Donald Brownne, du 9 janvier au 13 février 2010.

ÉQUIVALENCES 2
Les Territoires, du 9 janvier au 6 février 2010.

ÉQUIVALENCES 3+4 de Raymonde April
Occurrence, du 30 janvier au 13 mars 2010.

Commissaire: Eduardo Ralickas

La recension qui suit est le dernier texte que Jean-Claude Rochefort aura rédigé avant son décès tragique survenu le 6 juin dernier dans sa terre natale de ce Charlevoix qu'il aimait tant. Collaborateur de Spirale comme auteur et directeur artistique, de 2002 à 2004, Jean-Claude Rochefort était un visionnaire rigoureux et d'une grande sensibilité. Pour les artistes qu'il affectionnait particulièrement, il menait de main ferme infatigable des projets qui lui seul pouvait imaginer tout et tous. Il a été galériste d'abord avec Chantal Rouleger puis seul, critique d'art au Journal Le Devoir, commissaire d'exposition, chercheur, enseignant, auteur, hôtelier et directeur du Centre international Arts, nature et paysage de Charlevoix. Il avait obtenu son doctorat en Études et pratiques des arts (EPAA) en 2002. Jean-Claude Rochefort n'avait juste de signer un texte majeur pour la monographie de l'artiste Angèle Verret qui devait paraître dans les mois à venir. Cet intellectuel érudit, mais d'une simplicité désarmante, avait aussi un sens de l'humour implacable. Il nous manquera cruellement.

— Sylvie Lacerte



temps, c'est-à-dire qui suit, rend bien compte de la lecture unidimensionnelle du commissaire « équivalences » à côté à interroger le processus de création de Raymonde April et à le traiter en termes qualitatifs. Il s'agit en quelque sorte d'une "homologie" de la démarche de l'artiste, qui se caractérise, notamment, par un processus de spécialisation du sens qui est sans équivalent dans la photographie contemporaine. « Tout en poursuivant sa réflexion, Ralickas souligne le langage natal de l'artiste à sa plus petite unité, ce qu'il appelle un « élément », ce qui est permis tout son amplitude sémantique par la relation qu'il entretient avec les autres ensembles d'images et la place qu'il y occupe. [...] On imagine aisément l'ensemble du corpus que Raymonde April a

enduit depuis la fin des années 1980, on constate que l'artiste envisage l'image photographique en tant qu'"élément" dont le sens dépend du geste de mise en contexte, voire du geste de mise de l'œuvre. Les images d'une série se sont par rapport aux autres. Le geste dont l'œuvre procède habituellement est de choisir des images provenant d'un impressionnant fonds d'archives — véritablement en profusion — et de composer des "nouveaux" images articulés sur la surface d'un motif à l'aide d'un "gameboard" résulte dont les éléments sont assemblés. J'ose même dire, dans ces conditions, que l'œuvre est une œuvre d'art.

À vrai dire, la manière dont les images ont été présentées à la galerie Donald Brownne et à l'espace Les Territoires ne se

distique, guère de la mise en forme à laquelle l'artiste nous a habitués depuis des décennies. On retrouverait chez Donald Brownne deux séries dont les judicieux enchaînements, ces images d'archives et photos plus récentes pourraient laisser croire qu'il s'agit d'œuvres d'archives, ce qui n'est pas le cas, certainement, une certaine ambiguïté régnait d'ailleurs, quant à la détermination finale du statut de ces regroupements d'images. Par ailleurs, contrairement à ces partitions aux harmoniques tout en lignes brisées, l'œuvre située à proximité de la sortie de métro que nous pourrions appeler l'exposition de la galerie voisine Les Territoires, est elle présentée individuellement et il n'y avait pas lieu de s'interroger ici, son caractère était sans équivoque, en raison notamment

10 | SPIRALE (n°) | AUTUMNE | 2010

11

La recension qui suit est le dernier texte que Jean-Claude Rochefort aura rédigé avant son décès tragique survenu le 6 juin dernier dans sa terre natale de ce Charlevoix qu'il aimait tant. Collaborateur de Spirale comme auteur et directeur artistique, de 2002 à 2004, Jean-Claude Rochefort était un visionnaire rigoureux et d'une grande sensibilité. Pour les artistes qu'il

affectionnait particulièrement, il menait de manière infatigable des projets que lui seul pouvait imaginer. Tour à tour, il aura été galeriste (d'abord avec Chantal Boulanger, puis seul), critique d'art au journal Le Devoir, commissaire d'exposition, chercheur, enseignant, auteur, hôtelier et directeur du Centre international Art, nature et paysage de Charlevoix. Il avait obtenu son doctorat en Études et pratiques des arts (UQAM) en 2004. Jean-Claude Rochefort venait tout juste de signer un texte majeur pour la monographie de l'artiste Angèle Verret qui devrait paraître dans les mois à venir. Cet intellectuel érudit, mais d'une simplicité désarmante, avait aussi un sens de l'humour implacable. Il nous manquera cruellement.

- Sylvie Lacerte

A l'occasion du vingtième anniversaire de la galerie Occurrence, Raymonde April a présenté à quelques semaines d'intervalle deux blocs d'expositions dans trois lieux différents. L'entreprise était ambitieuse et comportait sa part de risques. Au gouvernail, on retrouvait un jeune commissaire indépendant plein de bonnes idées: Eduardo Ralickas. Quiconque se sera donné la peine de lire le texte foisonnant d'idées qui figurait au verso de l'affichette, publiée spécialement pour l'événement, se sera rendu compte que le commissaire désirait identifier et saisir une avenue singulière du travail de Raymonde April et filer avec, comme on dit familièrement, pour se rendre jusqu'au bout de l'aventure. Toutefois, le commissaire s'apercevra rapidement, un peu à ses dépens, que ce raccourci l'aura privé de toute la plasticité nécessaire pour faire face à l'imprévisible. La plasticité, c'est cette faculté dont il faut faire preuve quand survient un changement de cap, afin de donner le coup de barre qui s'impose lorsque la production artistique mise sous observation ne suit plus, ou pas tout à fait, le cours prévu initialement. Mais cela dit, ces petits problèmes d'aiguillage n'ont en rien entravé le scintillement de ce beau coup d'éclat.

Alors à quoi tient exactement ce petit problème d'aiguillage? Essentiellement à un seul facteur: le commissaire s'est préoccupé presque exclusivement des stratégies de déploiement spatial développées par l'artiste, laissant tomber de ce fait un aspect qui n'est pas qu'accessoire dans sa pratique, mais qui me semble même cardinal: son rapport au temps. L'extrait qui suit rend bien compte de la lecture unidimensionnelle du commissaire: « équivalences 1 - 4 vise à interroger le processus de création de Raymonde April et à le traduire en termes spatiaux. Il s'agit en quelque sorte d'une «topographie» de la démarche de l'artiste, qui se caractérise, notamment, par un processus de spatialisation du sens qui est sans équivalent dans la photographie contemporaine.» Tout en poursuivant sa réflexion, Ralickas ramène le langage visuel de l'artiste à sa plus petite

unité, ce qu'il appelle un «*élément*», et celui-ci prendrait toute son amplitude sémantique par la relation qu'il entretient avec les autres ensembles d'images et la place qu'il y occupe. « [...] Or, lorsqu'on considère l'ensemble du corpus que Raymonde April a produit depuis la fin des années 1970, on constate que l'artiste envisage l'image photographique en tant qu'«*élément*» dont le sens dépend du geste de mise en contexte, voire de mise en espace, de toutes les images d'une série les unes par rapport aux autres. La façon dont l'artiste procède habituellement est de choisir des images provenant d'un impressionnant fonds d'archives - véritable *work in progress* - et de composer des "énoncés" imagiers articulés sur la surface d'un mur à l'aide d'une "grammaire" visuelle dont les éléments sont esthétiques: forme, couleur, dimensions, disposition, séquence, etc. ».

À vrai dire, la manière dont les oeuvres ont été présentées à la galerie Donald Browne et à l'espace Les Territoires ne se distingue guère de la mise en forme à laquelle l'artiste nous a habitués depuis deux décennies. On retrouvait chez Donald Browne deux suites dont les judicieux enchaînements entre images d'archives et photos plus récentes pouvaient laisser croire qu'elles étaient insécables, ce qui n'était pas le cas, curieusement. Une certaine ambiguïté régnait d'ailleurs quant à la détermination finale du statut de ces regroupements d'images. Par ailleurs, contrairement à ces partitions aux harmoniques tout en lignes brisées, l'oeuvre située à proximité de la sortie, de même que celles qui composaient l'exposition de la galerie voisine (Les Territoires), ont été présentées individuellement, et il n'y avait pas lieu de s'interroger ici. Leur autonomie était sans équivoque, en raison notamment de la complexité des compositions, ou encore du sujet insolite qu'elles représentaient, par exemple une robe de bal suspendue à une corde à linge au beau milieu de cages d'escaliers déglinguées dans une ruelle.

PROCESSUS DE CODIFICATION ET MISE EN ABYME DE LA MÉTHODE

Quant au volet photographique de l'exposition à la galerie Occurrence, il est vrai que nous avons assisté à une tentative de spatialisation d'images choisies, mais celle-ci était, toute proportion gardée, relativement contenue. En effet, la superposition de plusieurs rangées ne constituait pas un précédent en soi puisque l'artiste avait déjà exploré dans le passé les possibilités de ces alignements superposés dans la série *Les Rêves de la raison* (2003). Mais là encore, ce qui frappait le spectateur, quand il parcourait du regard cette mosaïque à peine atomisée, ce n'était pas tant la répartition spatiale comme l'usage répété des mêmes codes. En effet, le commissaire fait souvent référence au phénomène du langage dans l'expérience visuelle que procurent les

oeuvres de Raymonde April, allant même jusqu'à affirmer après avoir reconnu au préalable que la mise en exposition des oeuvres avait résisté au cadre conceptuel qui leur avait été imposé - que « *ce qui s'est produit, c'est une analyse imagée de la genèse du langage visuel de Raymonde April lui-même* ». L'une des spécificités de l'acte langagier consiste précisément à inventer des codes et à les laisser interagir entre eux. C'est l'apparition soudaine de ces codes et leur récurrence qui produit et favorise les *échos de structures*, les *résonances* et autres effets de *déjà-vu* dont parle le commissaire dans son texte, bien davantage que les regroupements d'images formant des corpus fermés que l'on retrouvait dans l'un ou l'autre des trois espaces participant à l'événement. La distribution de ces codes ici et là dans la chaîne qui forme le rythme de la *syntaxe* visuelle de l'artiste - ou sa *grammaire* visuelle, selon que l'on privilégie l'axe temporel ou spatial -, voilà ce qui fait que les suites d'images de Raymonde April sont à la fois reconnaissables et inimitables, et qu'elles se présentent comme une écriture visuelle codifiée possédant sa respiration propre.

En quoi ces codes sont-ils repérables? On pourrait en dresser une nomenclature complète, mais contentons-nous d'en souligner les plus évidents. Parmi ceux-ci, il y a les ruptures d'échelle: un gros plan sur des queues de radis trempant dans une assiette juste en dessous d'une vue d'un immense immeuble en construction à Beijing. Il y a également les changements abrupts de temporalités: des images franchement rétro coexistent avec des scènes de la vie contemporaine. On s'en voudrait de ne pas inclure dans cet aperçu les stratégies visant à rompre l'unité de lieu, comme cette photographie du stade olympique de Beijing côtoyant une image qui représente l'atelier de l'artiste, sans oublier les paysages, lesquels jouent pratiquement toujours la fonction de pauses rompant le continuum de la phrase dans son œuvre. Tout ce vocabulaire codé, on le retrouvera traduit en images animées dans la vidéo de la galerie Occurrence. Ce qui nous conduit en dernière analyse à l'un des thèmes chers à l'artiste et qu'elle traite avec brio depuis des décennies dans toutes ses expositions, soit la mise en abyme et la réactualisation de sa propre méthode de travail. Ce lien qu'elle entretient avec les ressorts de sa pratique ne constitue donc pas un fait nouveau; il a toujours été présent, sous une forme ou une autre. Pour cette raison, il s'agit d'une constante que l'on retrouve dans la plupart de ses ensembles substantiels de photographies, de même que dans ses installations vidéo.

CONTEMPORANÉITÉ DES IMAGES

L'artiste représente souvent des photos éparses au sol, comme en instance d'ordonnancement, exactement comme sur l'affichette de l'exposition. Cette façon de représenter le processus qui

préside au rassemblement d'images renvoie à la conception selon laquelle, en photographie, «*les "ratés" d'aujourd'hui peuvent être les "réussites" de demain* » (Serge Tisseron). Voilà ce qui explique, en partie du moins, pourquoi Raymonde April revisite sans cesse son fonds d'archives, car le *sens* qu'elle confère à chaque photo prise individuellement et indépendamment du contexte dans lequel elle se retrouvera, évolue lui aussi et change en fonction de son expérience vécue du temps présent, le temps pendant lequel, sous une autre lumière et suivant une perspective différente, elle reconsidère totalement le sens d'un instant capté par sa caméra. Autrement dit, l'art de l'anachronisme chez April résiderait dans la façon dont *jadis* se (re)définit par rapport à *aujourd'hui*.

Le rapport au temps est omniprésent dans l'œuvre de Raymonde April. Il va donc sans dire que l'absence de la dimension temporelle dans le texte du commissaire apparaît comme une lacune. On sait bien, depuis la mise en lumière de Johannes Jauss dans son *Esthétique de la réception*, que le vécu du spectateur contribue tout autant à la formation de l'œuvre que les propriétés plastiques de l'œuvre elle-même: ce vécu est en quelque sorte partie prenante de l'expérience qui se joue en temps réel quand on parcourt une oeuvre du regard. Dans cette optique, il me semble que l'on ne peut tout simplement pas faire l'économie de la dimension temporelle lorsqu'il s'agit de traiter d'une œuvre profondément contemporaine et qu'on la reçoit personnellement comme telle. Contemporaine au sens fort du terme, c'est-à-dire par la juste distance qu'elle instaure par rapport aux enjeux de l'époque qui la voit naître. La contemporanéité, nous enseigne Giorgio Agamben, dans son bel ouvrage *Qu'est-ce que le contemporain?*, «*est donc une singulière relation avec son propre temps, auquel on adhère tout en prenant ses distances; elle est très précisément la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme. Ceux qui coïncident trop pleinement avec l'époque, qui conviennent parfaitement avec elle sur tous les points, ne sont pas des contemporains parce que, pour ces raisons mêmes, ils n'arrivent pas à la voir s'ils ne peuvent pas fixer le regard qu'ils portent sur elle* ». C'est ce type de relation au temps que Raymonde April entretient. Une relation d'adhérence, certes, mais toujours décalée par rapport aux événements, à l'actualité, à ses propres affects... voilà ce qui fait qu'elle arrive à fixer son regard *photographique* sur les choses du monde extérieur.