

Raphaëlle de Groot
Chercher l'autre, se chercher soi et garder quelque chose de tout cela

Amélie Giguère

Number 208, May–June 2006

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/17849ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

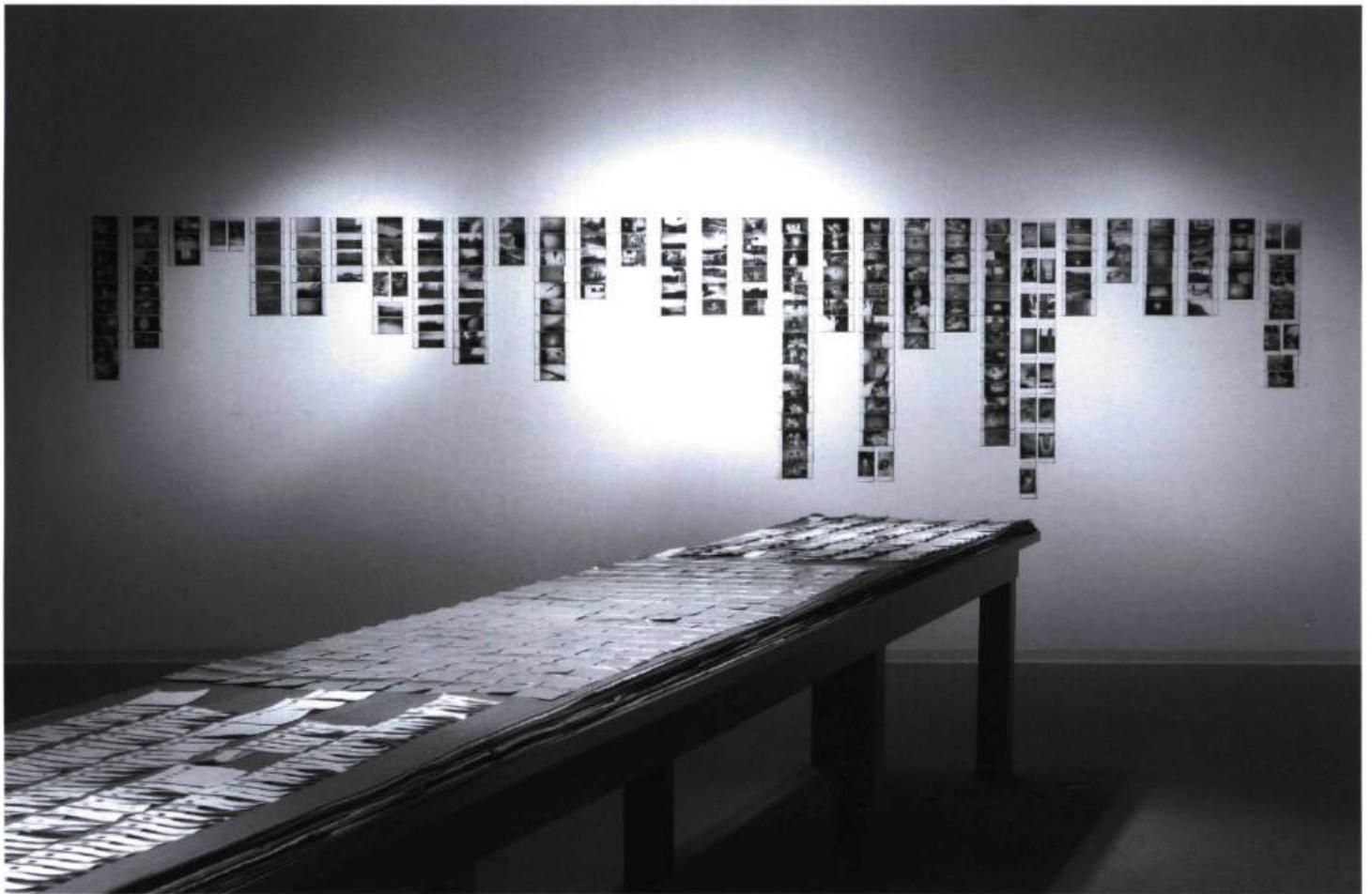
1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

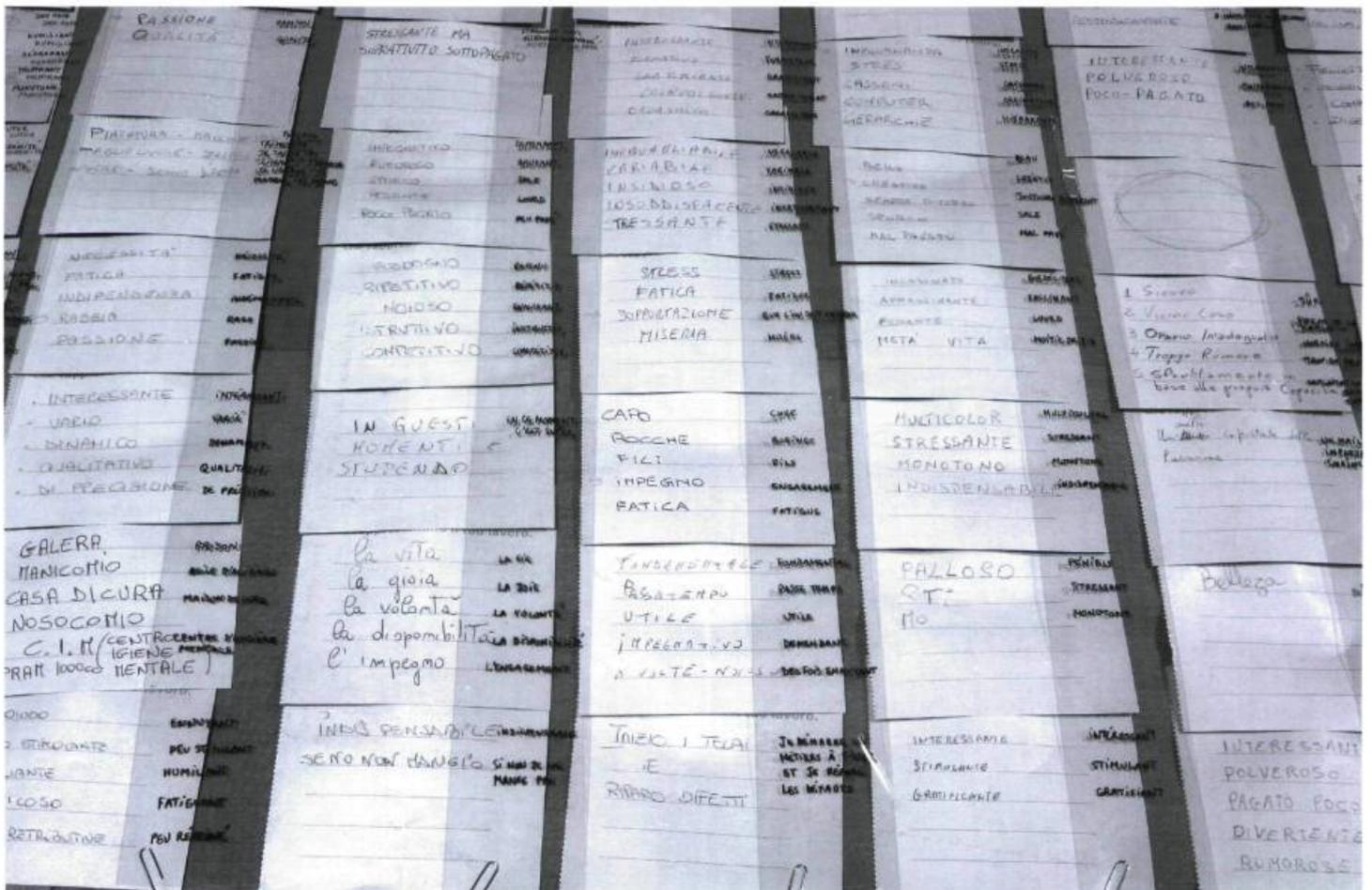
Cite this article

Giguère, A. (2006). Raphaëlle de Groot : chercher l'autre, se chercher soi et garder quelque chose de tout cela. *Spirale*, (208), 28–48.

Portfolio Raphaëlle de Groot



8x5x363 + 1, 2002-2006, vue partielle : une installation composée d'éléments et de données recueillis auprès des ouvrières et des ouvriers d'une usine textile italienne lors d'une résidence de l'artiste. Photo : Richard-Max Tremblay, Galerie de l'UQAM, 2006



8 x 5 x 363 + 1, détail : « De 0 à 5 mots qui représentent ton travail », fiches remplies par les travailleurs de l'usine et recueillies par l'artiste grâce à un système de boîtes postales qu'elle a installées dans les départements de la manufacture lors de sa résidence. Photo : Richard-Max Tremblay, Galerie de l'UQAM, 2006

RAPHAËLLE DE GROOT

CHERCHER L'AUTRE, SE CHERCHER SOI ET GARDER QUELQUE CHOSE DE TOUT CELA

UN ATELIER, un terrain de jeu, un laboratoire, une salle de cours ou d'entraînement : la Galerie de l'UQAM se présente sous de multiples visages ce printemps en accueillant l'exposition *Raphaëlle de Groot. En exercice* de la commissaire Louise Déry. En fait, c'est l'artiste qui bouscule les règles du lieu. Presque chaque jour entre la mi-février et le 1^{er} avril, elle se pointe dans son nouvel espace de travail pour effectuer quelques exercices de souplesse et de musculation, pour fabriquer des accessoires et pour échanger avec les groupes d'étudiants préalablement convoqués et les autres visiteurs. À chaque fois, elle se livre également à une activité performative dont on connaît maintenant le vocabulaire de base. (On peut lire dans le « carnet éducatif » de l'exposition que le travail de Raphaëlle de Groot correspond ici à « une fusion de l'exercice et de la performance ». En effet, le côté spectaculaire de l'activité, marquée par un début et une fin, appartient à la performance alors que son caractère répétitif et perfectible renvoie plutôt à l'exercice.)

Mais avant de se pencher sur cet « exercice » qui interroge les conventions qui balisent la création, la présentation et la réception de l'art actuel, il apparaît judicieux de dire quelques mots sur les autres « volets » qui composent l'exposition. Montrée au mur ou contenue dans des paniers, une sélection de fragments et d'archives de projets antérieurs, réalisés entre 1996 et 2006, organise une mise en contexte de la performance et offre des clés de lecture au visiteur lui permettant d'identifier les préoccupations de l'artiste et de se familiariser avec sa démarche. Ainsi placés ensemble, ces objets en pâte de sel, photographies documentaires, vidéos, dessins, « têtes » et documents rappellent que les thèmes et les procédés de l'empreinte, du portrait et de l'autoportrait parcourent le travail de Raphaëlle de Groot. Enfin, une installation intitulée $8 \times 5 \times 363 + 1$, sorte de mémoire organisée qui rend compte d'un projet élaboré entre 2002 et 2004 avec les ouvriers d'une usine textile située en Italie, est aussi présentée. La proposition la plus intéressante, à notre avis.

D'entrée de jeu, on remarque que la démarche de l'artiste, qui s'articule autour d'activités de collecte, d'archivage et de catalogage d'éléments de toutes sortes (des poussières, des empreintes digitales, des souvenirs, des témoignages), s'offre en dialogue avec la mise en expo-

sition même de ses travaux. Cela apparaît clairement dans la section destinée à la consultation des archives, délimitée dans l'espace par quatre tables, quelques lampes et tabourets, placés en retrait derrière un rideau semi-translucide. Invité à manipuler les photos, mémos, registres, articles de journaux et instruments de travail classés par projet, le visiteur attentif est en mesure d'organiser les fragments du discours, de remonter le fil des recherches et de faire jaillir le sens. La tâche peut paraître complexe pour celui qui ne connaît pas le travail de l'artiste; c'est pourquoi l'introduction de cartels flottants (des cartons en fait, qui communiquent le titre, la date et la nature des projets, ainsi que les principales intentions et actions de l'artiste), mêlés aux documents, constitue une aide essentielle à la lecture.

Cette stratégie de présentation des œuvres met en évidence le caractère évanescence et éphémère du travail de Raphaëlle de Groot qui, à l'instar de nombreux artistes contemporains, ancre sa pratique dans des échanges interpersonnels, dans des actions plus ou moins perceptibles ou dans des interventions temporaires. Le recours à tout ce lot d'objets résiduels rappelle que l'essence du projet artistique ne réside pas dans une chose matérielle, autonome, mais davantage dans un vécu ou dans la recherche qui a mené à la réalisation d'un dessin, d'une exposition, d'un livre d'artiste. C'est encore ce qu'indique le voisinage d'objets choisis et exposés au mur avec d'autres dispersés pêle-mêle sur le sol de la galerie. Le cartel indique l'ambivalence du statut des objets exposés au mur : « *Œuvres, archives, accessoires, matériaux, documents, traces, processus, reliques, autant de manières de nommer le statut des éléments que génère la pratique de Raphaëlle de Groot. Dans cette exposition, le visiteur peut en expérimenter divers états. [...]* ». Entre les trois « têtes » disposées en évidence mais encore nommées « accessoires », « traces », « reliques », et les autres objets fabriqués avec les mêmes matériaux pauvres, il n'y a en effet qu'un geste. Nos repères sont brouillés. Si l'objet n'est pas absent (loin de là), ni dans le travail de Raphaëlle de Groot ni dans sa présentation à la Galerie de l'UQAM, son statut demeure incertain. Et c'est cette incertitude qui nous oblige à chercher le lieu de l'art quelque part entre l'objet matériel et le monde auquel il appartient et renvoie.

Toutes ces idées devraient être encore discutées et nuancées; nous nous contenterons seu-

lement d'ajouter que l'exposition d'archives lève le voile sur des questions qui passionnent déjà les muséologues, les commissaires et les artistes de l'art actuel intéressés à exposer la part processuelle des œuvres et leur contexte de création si riche en informations. Par nécessité et par souci de respecter l'intégrité du travail proposé, l'exposition *Raphaëlle de Groot. En exercice* explore plusieurs avenues possibles, certaines plus opérantes que d'autres. Par exemple, l'organisation soignée des éléments de $8 \times 5 \times 363 + 1$ compose une *archive-œuvre* (nous empruntons le concept à Olivier Corpet, discuté dans *Les artistes contemporains et l'archive*, sous la direction de Jean-Marc Poinot) au grand pouvoir d'évocation, alors que seul le sous-titre de *Dévoilements* laisse entrevoir les circonstances de création des dessins de l'artiste et des religieuses élaborés à l'issue de rencontres et d'expériences partagées. *Portrait de religieuses : je les dessinai à l'aveugle pendant qu'elles, à l'aveugle, dessinaient une poupée vêtue d'un habit de religieuses* est ce sous-titre, expressément choisi, nous le notons bien, avec le désir de garder quelque chose de ce qui a été. (Ajoutons qu'en retrait, dans le coin archives de l'exposition, nous retrouvons des traces du projet ainsi que le livre d'artiste qu'il a généré.)

S'exercer en présence de l'Autre

Comme son titre l'indique, l'exposition s'organise autour de la présence physique et assidue de l'artiste en galerie. Une galerie convertie en un espace multifonctionnel et continuellement transformé, comme les multiples accessoires que l'artiste intègre à ses performances. Mais c'est aussi sa propre apparence qu'elle remodèle sans cesse, en s'enveloppant la tête dans une énorme boule de papier et se joignant aux bras, aux chevilles et à la taille des membres de caoutchouc et d'autres choses bizarres contenues dans des filets, retenues par des cure-pipes, du velcro ou du ruban adhésif. Cette déstabilisante entreprise de transformation et de redéfinition participe à une réflexion sur la norme et la convention. C'est aussi la figure de l'artiste et sa responsabilité dans le cadre d'une rencontre avec un public qu'elle remet en question.

Une grande plateforme de bois occupe la partie centrale de la galerie, au-dessus de laquelle sont suspendus une balançoire et un système de cordes et de poulies. Sur de



Raphaëlle de Groot, *Life Class*, 2005, triptyque (détails), photographies réalisées lors d'une session de modèle vivant organisée à la Leeds City Art Gallery (Leeds, Angleterre), tirages l'amba couleur, 28 x 42 cm. Photo : John Griffiths

grandes tables et dans des paniers de tissus, des outils (ciseaux, pinceaux, exacto, scie) et des matériaux (cartons, tissus, éponges, tubes de styromousse) sont mis à la disposition de l'artiste et des visiteurs. La transformation physique et graduelle de l'artiste marque à chaque séance le début de la performance. Partiellement coupée du monde extérieur, les mouvements gênés par la charge des accessoires, l'artiste se place dans une situation de vulnérabilité. Elle doit redoubler d'effort pour tenir en équilibre sur un banc, sur un petit escabeau (ou, plus les jours passent, sur un petit escabeau juché sur un banc), puis sur la balançoire la tête en haut, la tête en bas. Elle travaille, elle cabotine (la voilà qui balaie à l'aveugle la plateforme), elle écoute, elle calcule le risque, elle cherche à créer une image forte et à provoquer une réaction.

On comprendra que les visiteurs de la galerie qui assistent à la performance — ou assistent l'artiste dans sa performance — ne sont pas tellement différents de cet Autre qui se trouve au cœur du travail de Raphaëlle de Groot, cet autre « expert du toucher » de *Colin-maillard*, religieuse de *Dévoilements*, aide familiale de *Plus que parfaites*. C'est encore animée par ce désir de rencontrer l'Autre sur son territoire (elle rappelle qu'elle occupe une galerie universitaire) que l'artiste invite des groupes d'étudiants du secondaire, du cégep et de l'université inscrits dans des programmes d'art visuel, d'histoire de l'art, de muséologie, de sociologie, à prendre part à son exercice public. En leur proposant de faire des photographies ou des dessins, de tourner des images, de confectionner des objets, d'interagir quand ils jugent bon de le faire, elle constitue du même coup un public captif lui permettant d'expérimenter ou de mesurer, toujours à tâtons, différents paramètres de recherche comme le degré et la nature de la participation, la fluctuation du sentiment de confiance, le poids des conventions du lieu et de la représentation théâtrale. Tantôt participatif, tantôt passif, ce public apparaît comme un témoin et comme un guide pour l'artiste qui, comme la chauve-souris, compte sur la réverbération des signaux émis pour s'orienter dans un monde partiellement balisé. Parfois l'échange a lieu, parfois il s'articule difficilement.

La reprise de la performance pendant plus d'un mois permet à « l'exercice » d'avoir lieu. Petit à petit, l'artiste apprivoise son dispositif, améliore sa condition physique, tente des manœuvres plus risquées. Le temps qui passe s'agrippe ici et là à la paroi des objets qui jonchent maintenant le sol entier de la galerie, au creux des têtes de papier dispersées, dans les dessins et les photographies des étudiants collés au mur, et à travers les images vidéo, quotidiennement visionnées, montées et projetées au

mur. Des traces se construisent. Il faudra en conserver quelques-unes.

L'artiste à l'usine

$8 \times 5 \times 363 + 1$, c'est le nombre d'heures de travail par jour, multipliées par le nombre de jours par semaine, multipliés par le nombre d'ouvriers et d'ouvrières employés à l'usine textile Cerruti, plus une artiste, elle, Raphaëlle de Groot. $8 \times 5 \times 363 + 1$, c'est aussi une « archive organisée et complète » qui laisse entrevoir la réalité quotidienne de l'ouvrier. Mais plus que cela, l'installation parle de la rencontre hésitante entre deux mondes que tout sépare. « Mais pourquoi tu n'es pas à Florence ou à Rome où sont les belles choses à voir? », auraient spontanément demandé les ouvriers à la jeune artiste canadienne francophone, débarquée à Biella dans le Piémont, comme un chien dans un jeu de quilles.

Un chien dans un jeu de quilles ou un merveilleux catalyseur. Profitant justement de sa qualité d'étrangère et de son droit à l'invention, usant de patience et de ruse, l'artiste a su entraîner un bon nombre d'ouvriers dans son projet de création qui est encore une manière de rencontrer l'Autre et de voir un peu mieux qui il est. Qui sont les ouvriers pour l'artiste, qui est l'artiste pour les ouvriers et qui sont-ils pour eux-mêmes? Le bruit intense et constant dans l'usine, la méfiance et l'impression qu'ils ont d'avoir tous la même vie n'encouragent pas les échanges, raconte l'artiste. Le projet ainsi qu'une table ronde et une exposition auraient permis aux travailleurs de se rencontrer comme en témoigne la confiance d'une ouvrière, présentée sur bande audio (et traduite en français) dans l'installation.

L'installation présentée en galerie retrace dans l'ordre et avec méthode les différentes activités proposées et les réponses qui sont chaque fois venues. C'est ainsi qu'on apprend que l'artiste a demandé aux ouvriers de choisir une couleur pour les boîtes aux lettres qui leur permettraient de communiquer, et que plus tard, elle les a invités à noter cinq mots qu'ils associent à leur travail. D'autres activités encore se sont construites autour de la rédaction de questions sur le sens de la vie, puis de la proposition de réponses par le biais de photographies. Favorisant l'anonymat, un système de fiches a constitué, à l'usine, le mode de communication officiel. Dans l'installation, ces mêmes fiches, complétées et ordonnées, composent les principales traces des échanges et permettent à l'œuvre de revivre.

La présentation de ces documents — des fiches accompagnées de leur traduction écrite à la main par l'artiste, des caméras jetables et des photographies faites par les ouvriers — permet non seulement de retracer chronologiquement

le fil des événements mais de voir qu'un engagement personnel a été de plus en plus sollicité. En effet, répondre à la question : « Qu'est-ce qui donne le juste équilibre à ce que la vie nous apporte? » par le biais d'une photographie montrant la mer, des amis et des cerfs-volants, ne demande pas le même investissement que celui de choisir une couleur pour une boîte aux lettres. Minutieusement ordonnée, la présentation des archives fait également écho à la nature du travail en usine, fortement encadré, redondant, sans espace possible pour l'expression de la personnalité de celui qui l'accomplit. Mais en s'approchant pour observer de plus près les coups de crayon, pour lire un à un les mots choisis et les questions énoncées, la singularité des participants se révèle. On découvre que pour un travailleur, le boulot c'est « la vie », « la joie », « la volonté », alors que pour un autre, c'est « l'esclavage », « la merde », « l'humiliation ». On repère aussi différentes attitudes à l'égard du projet de l'artiste, allant d'une sorte de rejet énoncé dans des mots qui ne répondent pas vraiment à la question, à un pragmatisme qui fait sourire, contenu par exemple dans les mots « chef », « bobines », « fils » (on cherche toujours des mots qui se rapportent au travail). À moins que s'expriment encore là de la naïveté, de la paresse, de l'indifférence ou de l'humour. Enfin, si ce travail de Raphaëlle de Groot montre la singularité des individus, il énonce aussi leur appartenance à un groupe avec lequel ils partagent des traits de caractère et une certaine vision du monde. La disposition des photographies sur le mur met en évidence la récurrence de certains thèmes. Des tas de clichés d'enfants, d'animaux de compagnie, d'amis, de paysages verdoyants se rapportent à des questions différentes.

Bien qu'ils soient énoncés au « je », les textes sont ceux de la commissaire. Cette intervention directe mais imperceptible montre l'enchevêtrement des rôles de la commissaire et de l'artiste. Connue, elle marque ici la fine distinction que l'on peut établir entre le projet d'art évoqué par le biais d'archives et le projet d'art présenté comme objet d'art, c'est-à-dire présenté par le biais d'archives organisées par l'artiste comme l'installation $8 \times 5 \times 363 + 1$.

Amélie Giguère

1. Bien qu'ils soient énoncés au « je », les textes sont ceux de la commissaire. Cette intervention directe mais imperceptible montre l'enchevêtrement des rôles de la commissaire et de l'artiste. Connue, elle marque ici la fine distinction que l'on peut établir entre le projet d'art évoqué par le biais d'archives et le projet d'art présenté comme objet d'art, c'est-à-dire présenté par le biais d'archives organisées par l'artiste comme l'installation $8 \times 5 \times 363 + 1$.