

Face à l'image de Jane

Bernard LAMARCHE

I am covering fresh ground by treading old paths

Bonnie Baxter

*Now when this is over, over and through
And all them changes have come and passed*

I wanna meet you in the big sky country

Just wanna prove, mama, love can last

Chris Whitley

Bien que les œuvres numériques de la série *Jane's Journey*, de Bonnie Baxter, fassent l'objet d'une première exposition dans laquelle l'ensemble des images produites à ce jour peut être embrassé d'un coup d'œil, la série a déjà engendré une belle fortune critique. Entre autres, cinq textes, diffusés par deux catalogues d'expositions, soit *Jane au Jardin des délices* et *L'Amérique de Jane*¹, ont pris en charge ce corpus aux allures de bilan. Outre une étude des significations du rouge dans certaines des compositions de l'artiste, la matière soulevée par les différents auteurs qui se sont penchés sur ces images concerne la facture parfois hétéroclite des compositions, leur palette jugée « surréalisante » et la dimension identitaire que cette série supporte autour des figures populaires qu'elle évoque, Dick et Jane. D'autres considérations ont émergé, abordant par endroits la psychologie féminine, l'apparence de Jane et les attaches au territoire, tout particulièrement à la côte Ouest des États-Unis, porteuse de tant de rêveries. La liste des sujets abordés comprend également la temporalité trouble des œuvres. Ce dernier aspect permet entre autres d'approcher le caractère biographique de la production, de définir les paramètres de l'axe autofictionnel qu'elle traverse.

Malgré l'étendue des thèmes abordés autour de *Jane's Journey*, il se pourrait toutefois qu'une des clés qui permettent d'interpréter cette série soit enfouie dans une des suites précédentes de l'artiste. En effet, la rétrospective *Rewind*,

une exposition foisonnante organisée en 2005 par le Musée d'art contemporain des Laurentides, à Saint-Jérôme, présentait plusieurs autoportraits numériques de l'artiste, imprimés sur papier ou sur toile, dans lesquels cette dernière s'affiche la tête rasée. Lorsqu'on regarde aujourd'hui des œuvres comme la renversante *Interference* (2004), ou encore *Poisson rouge* (2004), avec son imagerie onirique et saisissante, il est presque impossible, rétrospectivement, de ne pas voir la tête ornée d'une perruque de la série *Jane's Journey* comme une réponse, comme le recouvrement des stigmates du cancer que l'artiste a autrefois combattu et ce, bien qu'une seule œuvre de l'artiste, la gravure sur bois *Mutations* (1989), n'ait abordé de front le sujet². Cet épisode constitue en quelque sorte un angle mort dans la réception du travail récent de l'artiste, un interdit peut-être. Bien qu'elles participent du genre de l'autoportrait, ces œuvres et d'autres qui forment ce corpus, comme *Bleu Room Suite* (2003) ou *The Fish Room* (2003), ne sont pas de nature autobiographique à proprement parler. Sans passer par l'axe biographique pour toucher la cible, elles impressionnent plutôt parce qu'elles créent un vase clos susceptible de transporter les affects. Au contraire, la série entourant le voyage de Jane présente en tout premier lieu des effets de narration, comme en témoigne la séquence qui l'article. Elle se lit comme s'il s'agissait du journal de bord d'un voyage.



Interference, 2004, oeuvre numérique, 76.20 x 203.20 cm

Devant les images de Jane et celles, plus anciennes et plus suffocantes, de l'artiste chauve, une observation s'impose. Pour entamer son périple, l'artiste a enfilé une perruque blonde, à l'opposé donc des images de l'artiste au crâne rasé. Cela nous incite alors à lire la présente série comme le récit d'un voyage de guérison. Il va de soi que loin d'être un *road trip* au sens classique du terme, cette traversée a tout d'une mission, dans l'esprit même des missions photographiques du XIXe siècle. En effet, ce n'est pas la route elle-même que les images documentent, ce sont les sites visités, une fois parvenu à destination : Paris, l'Italie, la côte Ouest, la mer, la forêt, la rive, le bout du monde.



The Fish Room, 2003, oeuvre numérique, 76.20 x 101.60 cm

La série met de l'avant des arrêts, des moments de pause, que rehausse la figure blonde de Jane vue de dos, omniprésente et statique. Pour les photographes du XIXe siècle, il s'agissait de couvrir un territoire pour ramener en un même lieu les traces d'un ailleurs à saisir et, à la limite, à coloniser par l'image. Avec *Jane's Journey*, nous ne sommes pas devant les témoignages d'un voyage initiatique ou d'errance³, mais bel et bien devant les images d'un voyage de reconnaissance, pour connaître à nouveau ce qui était jadis connu. Il n'en faut pas plus pour que le récit de Jane devienne autant celui d'une mission que d'une ré-mission.

L'artiste se présente sous les traits d'une nouvelle identité et c'est à travers le regard de son alter-ego qu'elle retourne vers des lieux qu'elle a autrefois traversés ou qu'elle marche sur le sol qu'elle habite aujourd'hui, confondant les traces du passé et du présent. Les images de Baxter portent la signature d'un temps suspendu. L'immobilisme du personnage devant les lieux visités contribue à cette impression, qui est amplifiée par l'atmosphère feutrée des images, soutenue par les teintes ajoutées. La chevelure blonde indique également un temps passé dans la vie de l'artiste, celui où elle guérit. Cela dit, elle établit également la référence à la Jane des albums illustrés. À y voir de plus près, les illustrations couleur de la famille de Dick et de Jane montrent que la petite fille aux robes irréprochables possède la même couleur de cheveux et la même coiffure que sa mère. La similarité permet de toute évidence d'attester de la filiation entre la fille et la mère. Et, en plus de la teinte des cheveux, identique chez Jane et sa mère, la coupe et la mise en place des deux coiffures étant essentiellement la même, excluent toute différence entre elles. De nouveau, quoique moins flagrante, cette absence de différence suppose la fusion de deux époques. La mère ne vieillit pas, et Jane en possède déjà les traits. Il s'agit d'un aspect encore plus troublant de la suspension des différences qu'implique l'uniformité entre les deux personnages, comme si la fillette n'avait aucun espoir d'identité propre, imperméable à l'évolution implicite au temps qui se consume. Tout se passe comme si, en fait, aucune possibilité de distanciation ou d'évolution n'était permise alors que les années s'accumulent.

La perruque de Jane permet d'établir des références à Marilyn ou, en raison de l'atmosphère « film noir » régnant dans certaines images, à la filmographie d'Hitchcock. Plus important ici, elle devient le symbole d'un croisement fusionnel entre l'enfance et le monde adulte ; elle suppose un refus de vieillir et témoigne de la suspension de tout bouleversement. L'accessoire indique doublement le caractère immuable qu'il incarne : par sa répétition d'une image à l'autre et par le télescopage de temporalités insoupçonnées.

Les stratégies employées autour de la perruque désignent la postiche de starlette des années 1950 comme marqueur de lieu. Dans sa production précédente, d'autres l'ont fait remarquer, la figure du Chi-chi chez Bonnie Baxter possédait cette fonction à la fois de talisman, de marqueur et de fétiche. Des correspondances ont été soulevées entre le Chi-chi, un petit jouet de la forme d'un chihuahua, et le nain de jardin du film *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, photographié à différentes endroits d'un périple autour du monde. Cette avenue semble tout aussi fertile en ce qui concerne la série *Jane's Journey* et son voyage en six chapitres. Certes, comme fétiche, le Chi-chi est investi de valeurs de remplacement qui augmente son caractère symbolique auprès du sujet. Il est aussi figure de répétition. Il revient d'une image à l'autre, d'un lieu à l'autre. Et s'impose comme seul élément rassurant dans les compositions, tout comme la perruque, à laquelle on finit par s'identifier et qui devient un lieu commun rassembleur, une sorte de *captatio benevolentiae*, figure de rhétorique qui cherche à attirer la bienveillance de l'auditoire⁴.

Il n'est peut-être pas étonnant que plusieurs des images de la série reprennent habilement une stratégie employée dans le passé par les artistes romantiques, dont le tableau *Le Voyageur contemplant une mer de nuages* (1818), de Caspar David Friedrich, représente un modèle. Ainsi, à l'instar du marcheur qui se tient devant l'immensité des montagnes de l'œuvre de Friedrich, Jane se tient le plus souvent au tout premier plan des images ou, du moins, devient le pivot central de l'image, un point d'ancrage, par exemple lorsque le personnage avance dans la neige dans les images prises à Val-David, ou est campée dans un intérieur parisien. Le personnage de Friedrich contemple du dehors un monde dont il est exclu. Les deux premières images du périple de Jane établissent clairement le *modus operandi* à l'œuvre dans la série. La toute première, composite, campe Jane à Paris, face à une statue de triton, Place de la Concorde. La présence de cette image au seuil de la série n'est peut-être pas à une statue de triton, Place de la Concorde. La présence de cette image au seuil de la série n'est peut-être pas innocente. Les tritons ne symbolisent-ils pas la victoire des Dieux sur le chaos et le désordre? Baxter nous signale ainsi que le périple à suivre sera à l'abri du tourment. L'image suivante, d'ailleurs, située au pied de la tour Eiffel, place Jane devant une foule dont les silhouettes s'estompent. Par la suite, elle effectuera seule sa traversée, sans qu'aucune autre présence humaine ne vienne troubler sa quiétude. Dans ces images silencieuses, nous sommes constamment au bord de la rêverie.



Paris II, 2008, Oeuvre numérique

La suite des images parisiennes, de rares intérieurs, laisse le spectateur au bord de l'image, alors que Jane habite l'espace. En Italie, Jane demeure à l'extérieur, s'arrêtant au seuil de l'entrée de la maison où Bonnie a autrefois habité. Mais elle s'enfoncé dans l'hiver à Val-David, alors que la composition laisse croire que le spectateur pourra lui aussi marcher sur la piste qu'elle emprunte (en autant qu'il ne brise pas le silence). La liste des lieux visités comprend des paysages prodigieux du désert du sud-ouest américain. Là, sans doute le plus, le modèle romantique de Friedrich s'impose à l'esprit. La distance entre le paysage et Jane apparaît s'accroître, notamment grâce au traitement de la couleur qui retire aux scènes plusieurs degrés de réalisme. Les arrière-plans de certaines scènes, des ciels pour la plupart, sont dépeints à l'aide de couleurs transformant en « vision » ce qui aurait pu être perçu comme de simples prises de vues, ce que l'on peut voir dans les quatre impressions de *Monarch Beach* (2008). L'effet de « déréalisation » atteint son paroxysme au chapitre six, au moment annonçant que la fin du périple américain approche, puisque la terre y plonge dans l'océan. D'ailleurs, le sous-titre de ce chapitre, « edge », spécifie qu'une limite est atteinte.

À *Monarch Beach*, le ciel jaune est feint. Par ailleurs, *Fog* (2008), où Jane s'enfoncé dans un écran de brouillard coloré sur lequel bute le regard, et *Film noir en rose* (2008) convainquent, s'il y avait encore des doutes, du rôle singulier attribué à la couleur dans ces images. Alors que le chemin à parcourir diminue, Jane se retrouve sur la terre de la dernière maison de la mère de Bonnie en Californie. La séquence permet de croire à l'achèvement d'un travail de résolution. Une fois entrée sur le site – une ruine –, Jane se retrouve dans le garage, enfouie sous les lambeaux de papier des archives trouvées dans la maison. À l'arrière-plan, sur fond rose, une pelle mécanique indique les travaux de démolition en cours. De nouveaux bâtiments sont prévus, une nouvelle réalité recouvrira l'ancienne.



Route 66 I, 2008, Oeuvre numérique

L'itinéraire de Jane s'achève. Elle aura relégué Bonnie au rang de spectatrice de sa propre vie, à moins qu'il ne faille voir l'ensemble de ce journal de bord comme un projet de réécriture de Bonnie à travers Jane. *Jane's Journey* présente des images « repeintes » au numérique. Elles procèdent toutes en ce sens de l'imaginaire. Une image sur laquelle nous ne nous sommes pas encore arrêtés vient accentuer davantage cette dimension. Le cinquième chapitre de ce récit, *Route 66*, débute par la seule image qui nous montre une route. Or, celle-ci est peinte dans le coin d'un intérieur. Cette

murale n'annonce-t-elle pas l'inéluctable? Jane était coincée avant même son départ et la traversée ne se fera que par l'intermédiaire de l'illusion, c'est ce que suggère la murale, un simulacre.

Par le truchement de la peinture, Baxter insiste sur le fait qu'il fallait accorder une grande attention à la mise en scène des images depuis le début. À travers les yeux de Jane, le paysage se montre transformé, irréel parfois. De retour sur les lieux du passé, l'épreuve de la réalité sera mordante : une fois traversé l'écran de peinture de la murale, Jane se bute à une enseigne de la fameuse Route 66 américaine. Une nouvelle ruine. Rien ne correspond plus à l'idéal.

Dans une des deux dernières images de la série, Jane est trouvée dans une chaloupe rouge vif, paradoxalement immobilisée sur la terre ferme, mais prête à poursuivre l'itinéraire. Le sous-titre de cette conclusion déplace l'attention de « journey » à « voyage », laissant entendre que le déplacement se fera désormais non plus par voie terrestre ou du haut des airs, mais par voie maritime. Impossible de savoir où cela mènera Jane. La finale laisse croire que la suite se fera peut-être même sans Jane. En effet, la perruque, sur la dernière des images, se retrouve au sol en plein champ, alors que l'océan se dessine au loin. Le temps d'une image, Jane s'est éclipsée. Aussi pourra-t-on comprendre qu'une fois la traversée terminée, Bonnie n'a peut-être plus besoin de Jane. Était-ce à prévoir? Partie à la rencontre d'anciens lieux connus, Jane n'aura trouvé que des paysages fantasmés.



Voyage II, 2008, Oeuvre numérique

¹Le premier de ces catalogues, *Jane au Jardin des délices*, accompagnait la présentation de la portion laurentienne du périple de Jane, avec les œuvres de Michel Beaudry, au Centre d'exposition de Val-David, du 20 juin au 13 septembre 2009. La seconde publication, *L'Amérique de Jane*, a été lancée à l'occasion de la partie américaine du voyage de Jane, présentée à la Galerie Division, à Montréal, du 10 mars au 24 avril 2010.

²Les œuvres évoquant le cancer de l'artiste, déclaré à la toute fin des années 80, sont presque inexistantes. *Mutations* (1989) a inauguré une série de figures spiritiques, terminée en 1993 avec *Chimère*, reproduite sur la couverture de l'essai *Violence and the Female Imagination : Quebec's Women Writers Re-Frame Gender in North American Cultures*, de l'auteure Paula Ruth Gilbert. L'iconographie de *Interference* est reprise d'une vidéo de 1999. Fait à noter, toutefois, l'artiste, étrangement, n'a jamais perdu ses cheveux lors des traitements de chimiothérapie. On pourra penser que l'artiste a forcé l'aboutissement du processus *en images*, comme pour clore l'épisode traumatique à travers une construction de substitution.

³À ce sujet, deux expositions récentes ont exploré la transposition dans le monde des arts visuels du genre du *road movie* : *Road Runners*, tenue chez Vox, image contemporaine du 6 mars au 30 mai 2009 et à la Salle Norman-McLaren de la Cinémathèque québécoise, du 11 mars au 26 avril 2009, ou encore *Sur la route/On the road*, au Musée régional de Rimouski du 21 septembre au 12 novembre 2006.

⁴À ce sujet, je renvoie le lecteur au livre de Pierre Rannou, *Incipit. Stratégies autobiographiques dans Rue Orderner, rue Labat de Sarah Kofman*, aux éditions Le temps volé, Montréal, coll. De l'essart, 2005. Plus spécialement, les pages 7 à 20.



Mutations, 1988, Gravure sur bois,
101.60 x 66.20 cm

Bernard LAMARCHE

Historien de l'art de formation, Bernard Lamarche est depuis 2005 conservateur de l'art contemporain au Musée régional de Rimouski. Auparavant, il a été pendant presque dix ans critique d'art et journaliste culturel au quotidien *Le Devoir*. Il a été commissaire en 2003 de la Deuxième édition de la Manif d'art de Québec, *Bonheur et simulacre*, et en 2005 de *Riopelle. Impression sans fin*, au MNBAQ. Il est l'auteur de nombreux catalogues d'expositions, entre autres autour du travail de Sylvain Bouthillette, de Alain Benoit, de Lynne Marsh, de Nicolas Baier et de Claire Savoie; et de plusieurs articles, notamment pour *Canadian Art*, *Parachute*, *Espace*, *Esse arts + opinions*, *Etc* et *Para-Para*. Il est également le co-auteur, avec Pierre Rannou, du catalogue d'exposition *La photographie hantée par la photographie spirite*, paru en 2009. Il a siégé pendant cinq ans au comité de rédaction de la revue *Esse arts + opinions* et aussi sur les conseils d'administration de la Société des musées québécois, du centre d'artistes Caravansérail et de l'organisme Tour de bras (Rimouski), impliqué dans la diffusion de la musique actuelle d'improvisation au Bas-Saint-Laurent. Il recevait en octobre 2008 le prix de la Relève de la Société des musées québécois.