

Cousineau, Penny. — «Post-post». — L'éternel et l'éphémère. — Montréal : Vox Populi, 1995. — Texte français / English text. — Fascicule de *Le Mois de la photo à Montréal*. — P. 14-22

POST-POST

PENNY COUSINEAU

extrait

(...)

Le travail photographique de Raymonde April, ces quatre dernières années, constitue une application consciente des notions traitées ici. Une exposition tenue en 1991 à la galerie René Blouin rassemblait des images de cette photographe, des formats, des processus, des tonalités issus de diverses époques «citant» la photographie du XIXe siècle (comme celle de Daguerre et de Bayard), le cinéma français des années cinquante, le portrait et la nature morte puristes américains, la photographie de la rue de Kertész— romantique et surréaliste —, et la photo d'amateur contemporaine. Cette présentation évoquait la quintessence barthésienne¹⁶, «un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle¹⁷» pour former un «tissu» intertextuel. Une exposition présentée à la galerie Rochefort deux années plus tard était encore plus «tissée de citations, de références, d'échos [qui] traversent [son travail photographique] de part en part dans une vaste stéréophonie¹⁸» tellement que son œuvre menaçait de pousser la narration photographique jusqu'à ce que Barthes nommait les «limites de l'énonciation». Le rapport d'interdépendance auquel on s'attendait dans la séquence photographique (voir, par exemple, Minor White, Ralph Gibson, Duane Michals) avait fait implosion dans l'accrochage de l'œuvre photographique d'April, stylistiquement disparate, dénuée de lien apparent. Son abandon d'une narration homogène constituait pour le moins un coup d'éclat : elle s'était fait connaître d'abord comme une photographe aux séquences d'images et de textes linéaires, facilement lisibles.

Dans ces deux expositions, le regardant devait «participer», dans le sens postmoderniste du mot, à la «création» des œuvres s'il voulait trouver le sens de leur assemblage. Mais, dans l'exposition de la galerie Rochefort, cette «collaboration» s'est révélée décevante. Dans l'installation de 1991, certaines pistes présentes dans l'œuvre d'April depuis les années soixante-dix étaient encore présentes — des images de son amant, de ses amis, de son entourage

—, pistes dont elle se servait pour construire une sorte de fiction autobiographique pouvant se comparer (dans sa transmutation d'une occurrence quotidienne en une version iconique du moi) au journal intime d'Anaïs Nin ; cependant, dans l'exposition de la galerie Rochefort, même ces traces avaient disparu. Aucune des deux expositions ne présentait l'autportrait d'April, élément caractéristique de son œuvre pendant plus de vingt ans. L'exposition de la galerie Rochefort semblait signifier, pour l'artiste, un point de non-retour, un abandon de la narration photographique en tant que forme possible de connaissance.

Toutefois, à en juger par cette position extrême, l'œuvre d'April met au jour une nouvelle énergie et une confiance renouvelée dans la viabilité de la représentation photographique. Un encart produit pour le numéro de *CVphoto* paru à l'hiver 1994 présentait des photographies datant de 1973 et de 1974 prises à Rivière-du-Loup, ville d'origine d'April (*Les Pèlerins de la Croix lumineuse*). Parmi les sept images présentées, il y avait celle d'un groupe d'hommes rassemblés près de voitures garées dans la rue, riant et fumant, une image panoramique (récente) d'une rivière traversant la ville, des adolescents et leurs bicyclettes et une jeune femme qui pourrait être la photographe. Ces images exubérantes transmettaient un sens aigu de temps et de lieu et, comme dans le cas des expositions Blouin et Rochefort, l'innocence de la jeunesse à laquelle elles renvoyaient nous faisait croire à la revendication, de la part de la photographe, d'une innocence photographique.

Dans *La Fortune*, une séquence de quatre photographies de grandes dimensions aux tonalités variées montrées au printemps 1995 à la galerie Dazibao, April a réuni une image produite récemment, une autre datant des années quatre-vingt et deux photos trouvées. Si l'on décrit cette série d'images de gauche à droite, la première représentait une femme tenant, autour de sa tête, une couronne de plastique faite de crayons feutres; les autres pourraient être vues comme si elles émanaient de la conscience de la femme : un arbre, un homme qui semblait sortir tout droit des années cinquante et qui nourrissait un cerf au bord d'une rivière, et une photo d'amateur montrant une femme tenant un bébé. Bien que ce travail se rapproche des installations des galeries Blouin et Rochefort par l'hétérogénéité des genres photographiques, la différence cruciale entre elles tient du fait que, comme avec la séquence produite pour *CVphoto*, la photographe puisait ses «citations» non pas dans la grande banque postmoderne de l'histoire photographique, mais dans sa propre collection d'images où la mémoire peut avoir été conservée, peut-être incidemment, sous forme de photos d'amateur, de paysages, de portraits.

Lors d'une conférence donnée à l'automne 1993 à Montréal, Ian Wallace fit allusion à une construction photographique où il avait inclus en tant que représentation «post-postmoderne» l'image sans prétention d'une foule participant à une manifestation; il parla alors de sa confiance dans le pouvoir de la photographie de transmettre au regardant quelque chose de réel au sujet du monde. Les historiens débattent encore des distinctions entre le modernisme «tardif» et le «post» modernisme. Néanmoins, dans le travail d'un certain nombre de photographes canadiens, l'on peut percevoir que quelque chose qui tient du «post-post» vient d'arriver.

Traduction Anne-Marie Garceau

¹⁶ N.D.T. : Les citations de Roland Barthes ne sont pas traduites mais bien tirées du texte original

¹⁷ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *Le bruissement de la langue*, Seuil, Paris, 1984, p. 65.

¹⁸ Roland Barthes, « De l'oeuvre au texte », *Le bruissement de la langue*, op.cit., p.73.