

Gingras, Nicole — «Les Images soeurs et autres textes» — Raymonde April - Les Fleuves invisibles — Joliette : Musée d'art de Joliette, 1997 — Texte français / English text p.128-150.— P. 21-62

LES FLEUVES INVISIBLES

NICOLE GINGRAS



Les yeux fermés, les espaces habités, les photos prises par les autres, les titres pleins d'images, les corps statues, les lieux désertés, les autoportraits, la maison, les marches dans la ville sous la neige, la nuit, la mère, l'amie éloignée, Montréal, une cuillère, les motifs d'un tissu, le silence, un oiseau, les portraits de groupe, un chandail sur les hanches, les petites tomates, l'attente, les visages offerts, un paysage nostalgique, la berge, la neige, un pylône au loin, les balcons, les escaliers, les cheveux en broussaille, les objets silencieux, une silhouette, les ombres sur un visage, les têtes casquées, les réunions d'amis, le vent, une chute, les yeux baissés, l'obscurité, les feuilles de rhubarbe, la ville, l'ami disparu, un mur trop haut, les rues, des inconnus, une chaise, une ombre géante, une femme assise sur un rocher, un champ, des vitrines de magasin, l'amie d'enfance, le rideau au vent, une auto dans la neige, une balançoire, une femme de dos à la fenêtre, un sapin de Noël, l'amie et ses livres, les miettes sur la table, une cabane, la rivière, la densité du noir, un coucher de soleil aveuglant, la petite tasse blanche, une table de travail, un homme recroquevillé, un marteau, un feu de camp, un visage masqué, les campanules, un pont,

des nuages, un visage flottant, une chambre d'hôtel, les montagnes de vêtements, le père en croix, l'ami endormi, les histoires, un pont sur la Seine, un regard inquiet, les chemins au bord de l'eau, le vent dans les feuilles, les pavés de Paris, la pluie sur la vitre, un arbre dans les nuages, le regard ailleurs...



ITINÉRAIRE

Chaque image a sa durée, bien à elle, comme son contraste, son format, son indépendance face aux autres images. Chaque décision est longuement mûrie. La photographie possède alors un statut, une tonalité, une résonance qui lui sont propres. Elle trouve sa personnalité.

Réinventer les associations entre les images est inhérent à la pratique de Raymonde April. Les images défilent et se renouvellent. Les mises en scène narratives et théâtrales de la fin des années 70 laissent place à des scènes de la vie quotidienne, entrevues du point de vue privilégié d'une mythologie intime. Les suites photographiques se succèdent et se déploient dans l'espace. Il y a les bandeaux d'espaces féeriques où les corps disparaissent dans l'ombre : *Personnages au Lac Bleu* ; une première installation : *Jour de verre* ; des paysages fabuleux : *Cabanes dans le ciel* ; une rencontre entre portraits et paysages : *Debout sur le rivage* ; une suite d'écrans : *Tableaux sans fond*. On remarque alors l'opacité des noirs qui absorbent la lumière en silence. Quelques zones floues naissent d'une tension entre la volonté de figer un mouvement et l'attente de

celui-ci, pour le simple plaisir de relancer l'image au-delà du moment de la prise de vue. Les portraits d'amis défilent au côté d'autoportraits troubles, révélant un visage trop près de l'appareil photo : *De l'autre côté des baisers* et ses regards mélancoliques.

Un déracinement ébranle la photographe dans sa connaissance de paysages immédiats où gravitent des figures amies. Dépaysée, elle produit alors *Sphinx*, scènes de la vie publique à Paris et ses personnages héroïques. Les séries font momentanément place à des images individuelles, solitaires : *Les Feuilles mortes*, *Femme nouée*, *Face noire*, *Visitation*. Les amis, les parents, eux, demeurent fidèles, et la photographe varie son traitement des lieux et de l'espace : *Le Portrait de Michèle*, *Charles piqué par le soir*. Les objets, les paysages évoquent en nous le sentiment de pouvoir retrouver une personne : *Cuillère* ; *Paysage d'hiver*, une maison de banlieue dans la neige photographiée un lendemain de Noël. Les corps se fossilisent, sous les effets de mimétisme et de métamorphoses : une tête à demi immergée, telle une île ; un profil de marbre s'intégrant à l'architecture parisienne ; un torse se fondant dans le tronc d'un arbre majestueux.

La photographe suggère des rencontres, soutenues par la puissance évocatrice de titres qui ont un effet de recadrage sur les instants donnés à voir. *Jour de verre*, *Voyage dans le monde des choses*, *Une Mouche au paradis*, *Les Cœurs en bois de rêve* et *Réservoirs Soupirs* sont certainement parmi les plus suggestifs. Elle fixe les mots comme elle fixe ses photographies, à l'affût du mouvement, du souffle de l'image.

Raymonde April s'estompe progressivement de ses photographies pour ne réapparaître que ponctuellement, rappelant qu'elle est toujours là. Il y a de moins en moins d'autoportraits. Ce mouvement de dissolution d'une présence, amorcé lentement, continue de s'affirmer. Le moi comme fruit de la construction d'une identité s'incarne autrement ; il s'investit dans les lieux et les liens entre les images. Raymonde April est désormais celle qui regarde et voit. Hors cadre, elle ramène les images vers elle. Elle revient vers des « images du passé » et rompt le silence dans lequel elles s'étaient confinées. *Les Pèlerins de la croix lumineuse*, *La Fortune* et *Car j'ignore où tu fuis* acquièrent alors un indéniable présent. Regroupées, les photographies se souviennent. La photographe poursuit son œuvre : elle raconte, invente, se souvient. Elle vient hanter d'un autoportrait *L'Arrivée des figurants*, étonnée que le charme de la mémoire, s'exerçant une fois de plus, croise l'implacable regard posé sur l'existence.

LES IMAGES SOEURS



La rivière de mon village ne fait penser à rien. Qui est près d'elle est simplement près d'elle.
— FERNANDO PESSOA

Il existe des images impossibles à oublier. Elles nous habitent plus que nous ne pouvons les habiter, comme certains visages ou paysages. Leur silence nous retient. La photographie de Raymonde April exerce ce pouvoir sur l'observateur. Il y retrouve un monde étrangement familier. Raymonde April, c'est un regard attentif au présent, tourné vers les choses et les gens qui l'accompagnent depuis des années. Le familier tient pour plusieurs à la possibilité de reconnaître parents et amis de la photographe, tout au cours de sa production. Mais au-delà de la reconnaissance de l'intime ou de l'anecdote liée à la prise de vue, le familier c'est aussi le féerique que procure l'instant figé dans des moments souvent très banals de la vie quotidienne. La photographe ne fait pas poser ses modèles, ses « sujets » ; elle les photographie dans le déroulement d'actions simples. Il faut bien qu'il y ait des gens qui regardent, observent et documentent le mouvement autour d'eux.

Raymonde April — Les Fleuves invisibles constitue un étrange parcours rétrospectif. Contrairement à la tradition où sont habituellement identifiés les changements de cap et les nouvelles orientations dans la pratique d'un artiste, cette exposition réfléchit plutôt sur les

principes d'équivalences entre les images et sur les affinités entre les corpus. Le défilement ininterrompu mais imperceptible évoqué par le titre de l'exposition relance la notion de flux inhérente à la pratique de la photographe. Nous interrogeons la durée fragile des images et leur passage ou inscription dans le temps. Raymonde April a constitué ce que nous nommons une *famille d'images* qui se plaît à se retrouver. C'est seulement maintenant, après 20 ans de pratique, que l'on peut dégager ce trait bien particulier.

Au cœur de l'exposition, *L'Arrivée des figurants* (1997), une suite de 33 photographies noir et blanc de grand format, rayonne sur les œuvres antérieures, sélectionnées comme points d'ancrage d'une vision très affirmée dès ses tout premiers débuts. Parmi ces points de repère, signalons *Miniatures*. Cette série de sept photographies datant de 1980-1981 intègre plusieurs caractéristiques du vocabulaire plastique de la photographe. Nous y retraçons l'ombre, une masse plus grande et plus opaque que le corps qui l'engendre ; la force de la nature et ses résonances poétiques ; les vues travaillées en perspective, trouées dans l'espace ; le texte en parallèle à l'image ; une manipulation du support photographique (les épreuves argentiques sont colorées à la main) ; le théâtre photographié : la pose devient littéralement le lieu de toutes les fictions à venir ; la présence de la photographe dans l'image ; le paysage comme une extension de son corps.

Déjà avec *Miniatures*, Raymonde April pose les conditions de lecture des photographies à venir et les jalons de son esthétique par une mise en tension d'univers disparates où la forme et l'informe cohabitent allègrement. Devant ces photographies, la force d'étonnement de la photographe face à ce qui devient le sujet photographié nous retient. Son extrême présence aux choses, son habileté à transcender le réel et cette liberté à favoriser la cohabitation entre des mondes distincts dont témoigne *Miniatures* surprennent à peine, maintenant. De *Miniatures* à *L'Arrivée des figurants*, les rencontres entre les images se feront de plus en plus fracassantes.



L'Arrivée des figurants

Comme son titre l'indique, *L'Arrivée des figurants* réaffirme la part de figuration que sont appelés à jouer les personnages photographiés. Formée de cinq parties distinctes, cinq temps, l'œuvre se développe dans un rapport de juxtaposition et d'accolement d'une photographie à l'autre où sont rassemblées des images différenciées par leur contenu, leur charge symbolique et affective ainsi que par leur rapport à l'espace. Par exemple, peuvent se succéder un extrême gros plan sur un corps, une vue d'ensemble d'un paysage déserté, un portrait de groupe en plan moyen et un gros plan sur un objet. Les points de vue diffèrent : certains, très intimes ; d'autres, impudiques ou encore presque indifférents, anodins. Les télescopages entre espaces, temporalités et personnages sont multiples. Ils évoquent que cette œuvre participe d'un travail d'associations libres et de condensation où convergent différents rapports aux choses. Il faut remarquer comment la photographe varie la distance (physique et affective) à laquelle elle se tient des images.

Raymonde April parvient au déroulement d'une fresque polyphonique conçue à partir d'un principe de rencontres et d'affrontements incessants entre les images. *L'Arrivée des figurants* réfléchit également sur la perte du cadre ou la dissolution de la bordure et les effets que produisent les épanchements d'espace que provoque la photographe. Devant cette suite photographique de 33 instants, l'effet est étonnant. La présence des images et la complexité des liens entre elles étourdissent. Les images n'existent pas en soi, c'est-à-dire qu'elles ne sont pas

définitives. Elles se transforment au contact d'autres images comme le font les couleurs entre elles, en se voissant sur le canevas. De ce principe d'associations, par leur succession et leur cohabitation, les photographies échangent et confrontent leur intensité et leur drame respectif.

La photographe nous convie à une expérience de la fragmentation par ce qui se lit maintenant comme de multiples points de fuite, autant de visions télescopées. S'impose progressivement l'image d'une brisure entre les mondes ici rassemblés, entre les espaces et les lieux visités, les personnages photographiés, les sensations évoquées. L'expérience est loin d'être paisible. Dans ce partage d'images souvenirs (confrontation de différentes temporalités et rappel d'époques passées), *L'Arrivée des figurants* offre la reconnaissance d'un temps qui fuit et un chevauchement d'expériences du regard. Une telle concentration d'émotions déstabilise par l'intensité et la présence existentielle de ces fragments de vie. Le barrage de *Réservoirs Soupis* a cédé. Il laisse place à un débordement, au bord du chaos.



Les figures dans l'espace

Figures, figurants, modèles, sujets, parents, amis. Les rôles sont multiples, imbriqués et tour à tour confondus. La photographe sait à quoi tient la différence ou le transfert de statut : portrait, fiction, souvenir, anecdote. Raymonde April a cette façon de voir et de regarder, parfois en extrêmes gros plans, souvent en relation à un élément qui fait figure de point d'appui pour le

corps (un arbre, le garde-fou d'un balcon), de contrepoint au volume occupé par un personnage (champs, balcons, clôtures, escaliers, vitrines). Apprendre à oublier que l'individu photographié est un proche, le voir plutôt comme un élément qui apprivoise les différents plans. Corps et objets se voient alors attribuer un statut de plans dans l'espace ; ils sont en tension avec d'autres personnages, objets ou plans, également dans l'espace. Ces *figures* agissent comme repères à la vision, points d'ancrage à des scènes provoquées par la photographe. Elles sont autant de pistes à suivre d'une image à l'autre, d'un corpus à l'autre. Elles deviennent des *passeurs* dans l'œuvre, tel le batelier qui favorise le passage du monde des vivants à celui des morts.

Semblant minimiser l'apport autoréférentiel de ces personnages, ou bien voulant détourner l'anecdote inhérente à la présence de visages récurrents, la photographe questionne le statut de leur présence dans l'image. Elle semble interchangeable, par ce degré d'anonymat que chacun réussit à conserver, mais irremplaçable, car c'est par l'entremise de ces figures amies que la photographe est sollicitée par l'instant à photographier. En fait, Raymonde April choisit ses « modèles » parce qu'elle sait qu'ils ont cette manière, toujours la même, d'être différents. Tout est question de regard, de direction, donc de vision. Cette compréhension du *corps interchangeable* ne peut que favoriser l'intégration d'un principe d'équivalences entre les différentes séries.

Équivalences et liaisons

Au fil des ans, connivences et affinités se produisent entre les images, entre les choses photographiées et, donc, entre les corpus. L'œuvre obéit à un principe de continuité qui fait appel à notre mémoire pour la reconnaissance d'un personnage, d'un espace de vie, d'un objet, d'une architecture, de cette qualité d'atmosphère qui nous semble de plus en plus familière.

Nous remarquons le retour, la réintégration régulière de certains personnages appelés à jouer différents rôles, à introduire d'autres « figurants ». Ils sont invités à entrer une fois de plus dans le cadre, à habiter un espace photographié, à animer le théâtre du quotidien vers lequel se tourne la photographe. Il y a aussi ces liens plus difficiles à percevoir, telle la tonalité des photographies, comme une qualité du silence qui relie les images entre elles, créant un réseau sous-jacent, de l'ordre du sensible. Il est fait de ces rencontres imprévisibles, inédites et sans cesse renouvelées que la mémoire tisse entre souvenirs, expériences retenues et perceptions reconstruites. Les paysages, les personnages deviennent alors des réceptacles d'histoires contenues et, parfois, une voix se fait entendre. S'il y a des équivalences entre les images, certaines forment une famille

plus unie que d'autres. Mais aucune image n'est interchangeable : chaque photographie est autonome et obéit à un principe d'unité propre.

Raymonde April questionne non seulement comment se lisent, mais aussi comment se lient les masses, volumes, textures des différents univers qui l'entourent. Sa vision repose sur ces liens qu'elle voit, provoque ou laisse advenir. La rencontre entre les images défie toute prédiction, détourne les règles. Raymonde April partage avec certains poètes un rapport à l'instant où est privilégiée une condensation d'émotions dans l'événement raconté ou décrit. Comme eux, elle travaille à partir de « détails » qui ont retenu son attention, fascinants fragments qui entretiennent une relation métonymique avec l'ensemble du monde. Un dialogue s'opère alors entre ce qui est regardé, photographié, recadré et retenu, et le réel dont l'instant photographié procède.

Une mémoire à retardement

La photographe vit à la fois avec ses images et le souvenir de celles-ci, développant un étrange rapport au présent, dans ce qui apparaît maintenant comme un attrait pour un présent renouvelé, à la recherche de ce qu'elle nomme un « présent photographique ». On le sait, les images sont amnésiques : on peut réécrire ou reformuler leur temporalité, revisiter le passé pour l'actualiser. Fascinant travail de la mémoire qui réécrit les souvenirs et refait l'histoire. Depuis le début des années 90, la photographe affirme sa position face à une réactualisation d'images prises il y a plus de 15 ans. Elle effectue des retours vers ces nappes de mémoire que constituent ses planches-contacts, conservant les images prises depuis le début des années 70.

Des photographies émergent d'un passé ignoré, gardé secret, découvert et revisité à petites doses. Chez Raymonde April, la mémoire obéit à des principes de déracinements affectifs. Ces *retours vers* des images du passé, vers des photographies qui n'ont pas encore *vu le jour* posent de manière transversale l'importance du regard sur les images. Il y a dans cette opération non seulement la découverte d'instant oubliés, ayant échappé à l'attention de la photographe, mais aussi la nécessité de les associer à d'autres. Le regard auquel nous faisons référence ici, ce n'est pas seulement trouver, retrouver la / les photographies, mais c'est aussi reconnaître qu'elle peut ou qu'elles peuvent s'associer à d'autres. Il y a un travail sur un plan horizontal (la mémoire, la chronologie d'une pratique et d'une existence) et sur un plan vertical (la construction d'atmosphères, d'univers imprévisibles, l'œuvre). C'est au travers de ces glissements entre les temporalités, par les infiltrations et effleurements de ces mondes, qu'on saisit la particularité du

regard de Raymonde April sur les choses. Ce regard, attentif, inquiet, amoureux, enveloppant, devient une ombre portée sur les choses et les gens qu'elle voit et photographie.

Quel est le rôle de la mémoire dans l'identification des images ? Reconnaissance ou retrouvailles ? Quand ou comment une image *apparaît*-elle à la photographe ? D'une photographie prise il y a 25 ans, rien à la surface ne semble avoir changé, 25 ans plus tard. Elle attend d'être découverte, regardée, saisie à nouveau. Il y a quelque chose d'inexorable dans cette non-insistance, voire dans ce désintéressement de la photographie à révéler, à se révéler à l'observateur, le temps opportun. Il y aurait donc des images qui prennent plus de temps à *apparaître*. Parfois, aussi, il n'y a rien.

Des images ont résisté à Raymonde April. La photographe retourne vers elles, après des années. Et voilà que les images sont là, maintenant, pour elle. Le processus de création se constitue de ces retours incessants, presque obligés, hypnotiques vers ce qui est *là*. De vibrants rapprochements entre les *mondes* se créent, par ces déstabilisants déplacements spatio-temporels, par ce travail de la mémoire et du regard. Tout est mis en œuvre pour offrir un dépaysement du connu. Peu d'œuvres font état d'une telle perméabilité entre les différentes *époques* où la prise de vue s'est effectuée et entre les divers règnes d'images (statut, genre, état).

La bordure — la vie entre les images

La pratique de Raymonde April continue d'étonner par ses rebondissements critiques face aux modes de présentation de la photographie, pour son intuition au cadrage et au recadrage de ses négatifs, pour son questionnement du support photographique et des méthodes d'impression, pour son extrême liberté à varier les formats et les tonalités des images, en fait par son investigation toute personnelle de ce que je nommerais le *métier* de photographe.

En observant attentivement cette production échelonnée sur plus de 20 ans, nous y décelons une franche résistance à adhérer à un seul genre photographique. Raymonde April les traverse plutôt et provoque des rencontres, par la cohabitation de plus d'un genre à la fois. Nul n'est privilégié par rapport à l'autre. Il est difficile d'expliquer comment s'opèrent les passages entre ce que l'on identifie comme une nature morte, un portrait, des fragments d'un journal intime, une fresque, une approche du réel apparentée au documentaire ou un autoportrait. Car souvent, une photographie semble appartenir à plus d'un genre photographique à la fois. Ces passages

fragilisés entre les genres tiennent d'une combinatoire d'essences dont Raymonde April connaît le juste dosage. Une telle cohabitation entre les genres procure aux images des conditions d'existence privilégiées. La photographe reconnaît ainsi le *mouvement* de l'image — ultime paradoxe de la photographie, c'est-à-dire ce mouvement interne qui donne la vie aux images. L'observateur attentif est alors interpellé par ces différentes *apparitions*.

Ce qui semblait, au début, être une intuition est devenu non pas un système, mais un principe de création. L'image ne se définit pas par le sublime de son contenu, mais par ce que Gilles Deleuze nomme « la tension interne », c'est-à-dire par sa forme, sa force à faire le vide, à s'écarter des images souvenirs et des images anecdotes, se libérant ainsi de la mémoire et de la raison. Plusieurs interventions de la photographe vont dans ce sens, à la recherche de cette tension dans la photographie. En quête de ce qu'elle nomme « matière photographique », Raymonde April parle fréquemment des textures, contrastes, de la granulation d'une image, d'un détail qu'elle a pris en affection durant le processus de création de ses photographies. Au-delà des considérations techniques, s'écartant de l'anecdote ou de la dimension narrative de ses images, la photographe révèle l'importance pour elle de cette *matière* photographique, au sens où Régis Durand la définit et la remet en question au troisième chapitre de son essai, *Le Temps de l'image*, c'est-à-dire, dans sa relation à la notion d'*œuvre*. Cette responsabilité face à la photographie dont témoigne Raymonde April traduit comment et jusqu'où elle regarde. La photographie est une affaire de regards successifs vers ce qui deviendra, vers ce qui devient l'image. On ne le dira jamais assez.

La question de bordure effleurée dans notre discussion sur la mouvance entre les genres photographiques permet d'introduire celle du hors-champ. Comme plusieurs de ses contemporains, Raymonde April développe une approche du narratif, non seulement par ses séries qui envahissent de grandes surfaces murales, mais surtout en échafaudant entre les images des liens d'ordre poétique. Elle crée un espace difficile à nommer qui rivalise avec le hors-champ, lieu par excellence de l'imaginaire au cinéma. Au rapport développé avec le narratif, par le biais, entre autres, du féerique et de l'héroïque, s'ajoute une investigation toute personnelle du concept de montage *entre* les images. Le lien que la photographe entretient avec le cinéma se situe au-delà de l'utilisation du gros plan, du rappel du mouvement ou d'un découpage d'une scène en actions successives (traits du lexique cinématographique). Il se révèle plutôt dans ce qui apparaît maintenant comme l'appel d'un mouvement *entre* les images. Car le *mouvement* dans l'image chez Raymonde April n'est pas repérable, rarement décelable (il y a très peu

d'images troubles). La photographe mise plutôt sur la force de débordement d'une image vers une autre. Elle interpelle ce qui est resté en dehors du cadre, à la prise de vue, à la recherche de ces signes imperceptibles qui donnent la *profondeur* voulue à l'image, telles ces condensations d'événements photographiés associés au gros plan, au morcellement d'une scène ou d'un corps, ou cette fascination pour le son qu'entretient la photographe. En effet, Raymonde April relate fréquemment l'importance des mots prononcés ou des sons entendus lors de la prise de vue, comme pour insister sur l'avant de la photographie et sur tout événement en parallèle à la prise de vue, ces *détails* qui feront justement une image différente d'une autre.

Il existe aussi d'autres stratégies, comme celle du recadrage. Depuis quelque temps, la photographe recadre certains négatifs, isolant un fragment de l'image. Elle l'agrandit parfois jusqu'à la défiguration : rappel de l'extrême gros plan au cinéma. S'ensuit alors tout un travail d'expérimentation des surfaces, factures, textures, engendrant la disparition de certaines informations pour mener à l'apparition d'une image. Un motif abstrait est parfois créé, car les interventions de la photographe, souvent radicales, avalent, engloutissent certains détails. De telles interventions ont pour but de déplacer le sens premier de l'image (sa force indicielle), de contourner ou brouiller la vocation de reconnaissance associée à la photographie. Et ainsi, l'affectif, l'anecdotique ou le narratif semblent momentanément suspendus, troublés.

Certains interpréteront ces décisions associées au *métier* de la photographe comme des filtres à la vision, retardant momentanément la lecture ou du moins la faisant bifurquer. Nous voyons dans ce délai, dans ce *retard* que prend l'esprit sur l'image, un temps de recueillement offert à l'observateur. Instant précieux pour *voir*. L'image ne se dévoile pas d'un coup. Raymonde April favorise un principe de dédoublement de l'instant photographié. Non pas lié au présent et au passé, mais plutôt dans un passage incessant entre différents états de l'image. Si ce principe de fragilisation de l'instant est à l'œuvre depuis ses toutes premières photographies, il est certainement exacerbé dans *L'Arrivée des figurants* où l'accolement de photographies détourne provisoirement le sentiment de durée pour favoriser une convergence d'événements dont la simultanéité est bel et bien provoquée ou créée artificiellement. La densité d'une expérience nous est ainsi offerte, en facettes ou en constellations d'images. C'est aussi la complexité de la photographie ou son absurdité à vouloir rendre compte d'une durée qui nous apparaît de plus en plus imaginaire, mais toujours aussi troublante et inquiétée.

La lecture ou la signification des photographies de Raymonde April n'est jamais définitive, figée ou encore moins fixée, même si plusieurs d'entre elles ont acquis avec le temps un statut d'icône. Peut-être parce que contrairement à nombre de photographies actuelles, elles se tiennent à l'écart de ce que Philippe Dubois, discutant de la photographie maniériste dans le catalogue de l'exposition *Tenir l'image à distance*, identifie comme un « excès de représentation ». Ainsi *L'Homme de poussière*, *Une Mouche au paradis*, *Promeneuse*, *Deux Profils sur fond de feuillage* ou *L'Arrivée des figurants* offrent des images qui refusent de tout donner à l'interprétation ; elles la défient. C'est la mise en place d'un travail avec tout ce que cela implique de résistance et d'équivoques au sein même de l'image. Mais plus fortes que nous et nos interprétations, ces images reviennent nous hanter. Il est impossible de les museler ni de les fixer en les nommant.

LES CORPS PAYSAGES

Les paysages, vastes étendues pour le regard, sont des lieux où aime se retrouver Raymonde April. Plusieurs sont déserts. Sans corps et en attente d'eux, ils sont vides, vidés de présences amies.

La photographe choisit des corps qu'elle connaît bien : le sien, celui d'un ami, parent, amant. Étranges points de repère dans l'espace, ces corps mènent parfois le paysage à la dérive. Rappelons l'homme recroquevillé sur une butte ou les deux profils absorbés par une forêt de feuillus. Dans ces deux photographies, le corps se fond au paysage. Par cette métamorphose, toute connotation identitaire se voit totalement dissoute. Une photographie tient de la rondeur, celle associée à la butte et à la position de l'homme sur lui-même, en soi un microcosme. L'autre tient à une diagonale créée par la croisée des regards. Toutes les deux ont ce quelque chose d'une vision surréaliste et existent grâce à des rapports de tension extrême entre texture, lumière et matière.

L'Homme de poussière et *Deux Profils sur fond de feuillage* font désormais partie de ces photographies solitaires dont est ponctué l'œuvre de Raymonde April. Fragments, résidus en chute libre d'un monde regardé et rêvé, le poids de ces images arrive jusqu'à nous, simplement. Leur existence semble reposer sur une limite terriblement fragile que la photographe explore, en réduisant à l'extrême l'écart entre les plans photographiés. De cette rencontre ou passage entre les plans, naît cette tension interne qui rend l'image possible.

LE TRAGIQUE DE LA SUITE



Les photographies de *L'Arrivée des figurants* n'ont pas toutes le même statut ni la même intensité dramatique contrairement à des œuvres antérieures telles *De l'autre côté des baisers* ou *Tableaux sans fond*. Et c'est bien ainsi. Certaines s'imposent et crient plus fort que leurs voisines. Tels cet autoportrait de profil en robe de brocart où une main gantée tient un déclencheur d'obturateur à distance — icône de l'artiste au travail ; la cicatrice sur le ventre d'un chien ; les lutins suspendus flottant dans un espace indéterminé et troublant ; l'agneau dont il ne reste qu'une désolante carcasse éventrée des gestes répétés de nombreux convives. Plusieurs images n'exigent pas la même attention forcée, outrée. Elles invitent plutôt à y découvrir un détail qui permettra d'*entrer* dans l'image. Dans le coin gauche, au haut de la photographie ou en bordure, un détail (pas le même pour tous) attend d'être repéré. Parfois c'est une lumière, qui brûle les yeux et éblouit, qui attire notre regard, tel ce coucher de soleil sur un plan d'eau. Comment rendre le quotidien féérique sans le banaliser ? Il y a dans cet étrange détour de la vision, une pause qui laisse à la mémoire le temps de forger, de recreuser des traces familières. Il en est ainsi de toute photographie, comme une sorte d'éveil de ce qui a été enfoui ou oublié. Le retour conforte la mémoire.

Ce qui renverse dans *L'Arrivée des figurants*, c'est la force de petits événements dont l'enchaînement révèle la fragilité des rencontres. Devant ces photographies, on ne peut que se demander comment était la photographe lors de la prise de vue et durant l'élaboration de la série.

À quoi pensait-elle ? Une telle énergie canalisée vers la disparition bouleverse, cristallisant une vision troublante comme sous la force d'une révélation. Obéissant à un principe de rencontres et de heurts, cette suite photographique fait intervenir une multitude de failles et de brisures. La photographe confronte la force de ses sujets, ces fascinants empereurs dans un monde qui les défie. Serait-ce là une autre façon de lutter avec son image, sa propre image ?