

Durand, Régis — «[Sans titre]». —Raymonde April : Tout embrasser. — Montréal : Leonard and Bina Ellen Art Gallery, 2001. — Texte français / English text. — N.p.

RÉGIS DURAND



*«Le Moi fuit toute chose créée. Il recule de négation en négation. On pourrait nommer «Univers» tout ce en quoi le Moi refuse de se reconnaître»*

*- Paul Valéry<sup>1</sup>*

Des photographies (beaucoup de photographies), un film fait à partir de ces photographies, et une exposition qui tente de donner à voir tout cela. Il s'agirait alors, dans ces quelques notes, d'y voir clair, en écho à une démarche elle-même claire, qui n'a jamais joué sur la confusion ni la fascination plus ou moins avouée. Démarche claire de Raymonde April, photographies de la clarté — celle de moments suspendus, radieux (même quand ils sont chargés d'hiver ou de mélancolie). Qui irradient, non par la posture ou l'intention qu'ils affichent, mais par le travail de condensation dont ils sont le résultat. Ces photographies seraient donc des objets à la fois denses et clairs, sans que cela paraisse paradoxal. Cristallins, alors? Gilles Deleuze, dans les pages fondatrices qu'il a consacrées à cette notion, dit qu'il s'agit de «contracter l'image, au lieu de la dilater». Ou encore, qu'il convient de «chercher le plus petit circuit qui fonctionne comme limite intérieure de tous les autres, et qui accole l'image actuelle à une sorte de double immédiat,

symétrique, consécutif ou même simultané»<sup>2</sup>. Chacune des images du film *Tout embrasser* serait donc ce «double immédiat» de l'image photographique qu'elle enregistre, fondant ainsi le circuit du film — circuit à peine plus large en effet, puisqu'il s'en tient *presque* à cela, à ce redoublement. *Presque*, car ce n'est pas aussi simple. En faisant défiler les images, en laissant apparaître la main qui les présente et les retire toutes les trois secondes environ, le film crée un temps et une structure qui lui sont propres, et qu'il faut essayer de caractériser. On s'aperçoit alors que beaucoup de paramètres sont à prendre en considération: le défilement, sa vitesse, sa scansion; la nature des enchaînements entre les images, les connexions qui s'établissent entre elles, les effets thématiques ou narratifs conscients ou fortuits; le (re)cadrage des images, la présence du son (le bruit de l'appareil, mais aussi des sons enregistrés ou composés), etc. On voit qu'on a affaire ici à des données fondamentales du dispositif filmique (sous la forme particulière du devenir-film de l'image fixe, de l'image fixe comme matériau), et non par exemple à des problèmes que l'on rencontre souvent aujourd'hui dans beaucoup d'expositions, ceux qui concernent un cinéma «installé», un «cinéma d'installation»<sup>3</sup>. La question serait plutôt ici: qu'est-ce que filmer aujourd'hui des images fixes? À quelle(s) fin(s)? De quoi cela signifierait-il la fin? De la photographie? Du cinéma? Raymonde April n'est pas à la recherche d'une nouvelle modalité narrative (comme Chris Marker dans *La Jetée*, par exemple), ni d'une manière de travailler l'immobilité par le mouvement (en produisant par exemple du pseudo-mouvement en montant des images fixes, comme dans les petits films de Thomas Demand, par exemple). Il ne s'agit pas non plus pour elle de déconstruire la mobilité filmique par l'immobilité (ou la quasi-immobilité), comme le tente un certain «cinéma d'artiste» (les portraits filmés de Thomas Struth, par exemple)<sup>4</sup>. Encore que sur ce point il y ait lieu de s'interroger sur ce qui est produit, dans *Tout embrasser*, par le passage d'une photographie à l'autre, et l'espacement physique et temporel ainsi créé. Car il s'agit bien en effet d'une opération sur le temps, qui mime et redouble «l'opération la plus fondamentale du temps». Dans son analyse de «l'image-cristal», Deleuze fait à un moment une observation qui est au coeur de sa pensée de l'image filmique: «Ce qui constitue l'image-cristal, c'est l'opération la plus fondamentale du temps: puisque le passé ne se constitue pas après le présent qu'il a été, mais en même temps, il faut que le temps se dédouble à chaque instant en présent et passé, qui diffèrent l'un de l'autre en nature, ou, ce qui revient au même, dédouble le présent en deux dimensions hétérogènes, dont l'une s'élançait vers l'avenir et l'autre tombe dans le passé»<sup>5</sup>. Le film de Raymonde April matérialise une telle bifurcation. Bien sûr, cette bifurcation est déjà présente dans chacune des photographies, simplement elle y est condensée (c'est ce qui fait leur force). Les filmer consisterait alors à les «déplier», tout en donnant à voir le geste de séparation.



Dans un texte déjà ancien sur les photographies de Raymonde April, j'insistais sur une telle oscillation entre fixité et mobilité. Ces images, disais-je, peuvent être dites «filmiques», «c'est-à-dire à la fois parfaitement autonomes et parfaitement disponibles pour diverses combinaisons et associations»<sup>6</sup>. Leur nature fragmentaire, leur dislocation interne, étant aussi ce qui est à la source de leur potentiel narratif et symbolique.

Dans la série intitulée *L'Arrivée des Figurants* (1997), c'est la métaphore théâtrale qui venait immédiatement à l'esprit, avec le caractère «tchékovie» de cet ensemble, un mélange de nostalgie et d'attente, d'ouverture à ce qui va advenir. Mais dans l'assemblage des photographies, leur montage au sein d'une même série, c'est évidemment d'une écriture cinématographique qu'il s'agissait déjà. Leur temps n'était pas celui de la scène, mais celui d'un film encore hypothétique, dans lequel se combinent «des événements et des personnages d'inégale grandeur et importance, différents récits enchâssés et inscrits dans un vaste tapis à motifs entrelacés». Des images, notait alors Raymonde April, «sans passé, et qui n'évoquent pas le bonheur. Dans leur fragmentation, elles ne se contemplent pas. Elles sont renouvelables»<sup>7</sup>.

*Tout embrasser* n'efface pas cela, il ne cherche pas à créer une continuité factice entre des images qui s'enchaînent. Il les contemple au contraire, les feuillette. Mais en les feuilletant, en leur imposant un rythme régulier, il les transforme. Le défilement, d'une certaine manière, mime l'urgence de choix devant lesquels nous sommes sans cesse placés, les bifurcations, les arborescences: toujours ceci ou cela, vite, car il est déjà trop tard pour choisir. Ici, toutefois, le choix ne nous exclut pas, car il n'a pas de fin, la main qui fait se succéder les photographies n'attend pas, mais elle poursuit généreusement sa proposition. Nous n'avons pas le choix en réalité, ni le temps, mais un choix est fait pour nous «par défaut». Par défaut, des ramifications et des empilements se construisent, tout en donnant le sentiment qu'ils nous sont offerts, que nous

pouvons nous les approprier. *Tout embrasser* est un film sur le désir, le nôtre, auquel il est tendu comme un miroir, et nous reconnâtrons sans peine dans ces images la trace de certains rêves, de certaines sensations fugaces. Mais nous ne pourrons pas nous y arrêter, elles seront déjà du passé, du souvenir. L'exposition permet d'en retrouver certaines sur les murs, et de nous y absorber, de mesurer la part d'énigme de toute image seule, «célibataire».

Le film tient sa ligne avec rigueur et avec calme. Mais sa régularité ne dissimule pas l'intensité de ce qui est en jeu: *Tout embrasser*, c'est-à-dire ressaisir toute une vie (une histoire, une oeuvre): il y a dans cette volonté à la fois une célébration de la photographie (tout est en elle), et son déni (elle ne produit que des fragments). Le film provoque une suite de courts-circuits, tandis que l'exposition invite au va-et-vient entre elles. Le film joue sur la vitesse (même si son rythme est plutôt lent et régulier, son déroulement est inexorable). Les images au mur jouent sur une forme de lenteur: le regard y explore des configurations particulières, tel ou tel «détail», telle ou telle suite thématique ou narrative. De sorte que les photographies apparaissent maintenant comme des photogrammes extraits du film qui leur est pourtant postérieur. Tout se passe comme si le film avait créé de l'irréversible, et rendu difficile le retour à son matériau de départ, comme s'il fallait maintenant, dit Raymonde April, «aller à l'encontre du mouvement et de la forme déjà existants». Étrange paradoxe, qui est une des traductions de l'opération fondamentale du temps dont parle Deleuze. Chaque image s'est dédoublée dès son apparition: une partie d'elle-même a pris place dans un passé, une archive; l'autre, restée longtemps virtuelle, s'est élancée vers l'avenir qu'elle allait constituer: le film.

## NOTES

---

<sup>1</sup> «Difficulté de saisir la simulation», *Analecta*, dans *Oeuvres II*, Pléiade, p.712

<sup>2</sup> Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Editions de Minuit, 1985, ch. 4: «Les cristaux de temps», *passim*, et p. 92 pour le passage cité

<sup>3</sup> Sur cette très intéressante discussion autour des «images mobiles» d'artistes contemporains et de leurs modalités d'exposition, voir en particulier Raymond Bellour, «D'un autre cinéma», *Trafic* 34, été 2000, p. 5-21, et «La querelle des dispositifs», *Art Press* 262, novembre 2000, p. 48-52. Ainsi que, pour un point de vue plus polémique, Dominique Païni, «Le retour du flâneur», *Art Press*, 255, mars 2000, p. 33-41

<sup>4</sup> Sur ce point, voir Jean-Christophe Royoux, «Cinéma d'exposition: l'espace de la durée», *Art Press*, 262, p.36-41)

<sup>5</sup> *op.cit.*, p.108-109

<sup>6</sup> «Des routes, des parcours d'images», *CV Photo* 29 (hiver 1994), p.16-33

<sup>7</sup> Raymonde April, dans une lettre à l'auteur, janvier 1997. La primauté de la métaphore cinématographique n'exclut évidemment pas la pertinence de la référence théâtrale, et en particulier le caractère «tchékovienn» auquel je fais allusion. Sur l'immanence de Tchekov, voir par exemple l'introduction de Claude Frioux au premier volume des oeuvres de Tchekov dans la collection Pléiade