

Durand, Régis. — «[Sans titre]». — *Réservoirs soupirs : photographies 1986-1992*. — Québec : VU, 1993. — Also in English : «[untitled]». p. 64-67 ; repris sous le titre «Raymonde April» dans *Habiter l'image : essais sur la photographie 1990-1994*, Paris : éditions Marval, 1994, p.107-116 — P. 11-17

RÉGIS DURAND



Nous savons peu de choses, à vrai dire, de la manière dont agissent les images. Toutes nos exégèses, toutes nos théories, ne sont que de peu d'utilité dans cette confrontation pourtant si familière. Elles sont comme des coups de sonde ou de filet lancés à l'aveugle, qui ramènent des choses parfois inattendues, quelquefois (mais rarement) l'objet-miracle. Fenêtres ou écrans? Les images ont en tous cas cette fragilité et cette irréalité de verre qu'a parfois la surface d'une eau très calme. Mais fenêtres ou écrans, elles sont pourtant la scène, le lieu géométrique de toutes sortes d'événements et de conflits, lieu presque sans épaisseur et sans matière, mais où règne la plus grande tension.

Cela est vrai de la peinture, et tous les prodiges déployés pour lui conférer épaisseur et volume ne font qu'en renforcer le paradoxe magnifique. Cela est vrai, et combien plus encore, de la photographie, dont la matière est plus insaisissable, une granulation, une dispersion fine de grains. Et cela malgré les efforts récurrents, là aussi, pour la rematérialiser, la lester d'un poids de

réel, que ce soit par le biais du support ou du mode de tirage choisi, ou par l’ancrage dans l’indéniable réalité du sujet.

Tous ces efforts ont leur utilité, et il serait vain de prétendre s’en dispenser: ce sont des maillages du sens, des relais de l’intelligibilité des images qui se mettent ainsi en place, des garde-fous contre l’hallucination ou le fantasme de l’immédiat. Et peut-être l’art est-il justement pour l’essentiel dans ce jeu de furet, cette poursuite et ce ratage continuels. Quelque chose passe à travers les mailles et se dérobe sans cesse. Non pas un indicible, un ineffable en attente d’une révélation, mais quelque chose qui est sur les bords, invisible car toujours déplacé, dont la nature même est dans cette invisibilité et cette excentricité.



Je pense aux photographies de Raymonde April: je veux dire que ce qui précède les concerne directement, et ne constitue pas un vague préambule théorique. Je pense à elles, et ce sont elles qui me font penser cela: que l’expérience photographique (plus encore que celle de la peinture) est sans cesse en train d’être ramenée dans un filet ou dans un autre, toujours sommée de servir (un usage, une cause, un sens). Saturée et striée de codes, elle semble se prêter à toutes ces prises: comme la vérité du réel «aux bords déchiquetés» (*ragged edges*) auxquels toutes sortes de lambeaux viennent s’agrèger. C’est ainsi qu’on a voulu (qu’on veut encore) qu’elle soit, tour à tour, commémoration du vécu, célébration ou nostalgie de *l’avoir-été-là*, proximité ou éloignement, chiasme temporel, épiphanie du monde, «dernière vue» de la fin des choses, etc.

Voici, à titre d'illustration, une version récente de ces innombrables propositions d'usage de la photographie. Celle-ci vient à la fois d'un temps très ancien (celui du dogme de l'Incarnation), et d'un temps très récent (le nôtre, celui pour lequel le monde n'a plus comme réalité que les images qui en demeurent): «Ce qui rend certaines formes plus attachantes que d'autres, c'est la facilité, peut-être trompeuse, avec laquelle elles se glissent dans nos modes ordinaires de perception; elles ne s'érigent pas en monuments très rares, mais prennent évidemment place et se diffusent parmi les choses. Ainsi par exemple des tableaux de natures mortes, ainsi des photographies¹.»

Le devenir des photographies, leur pente naturelle, ce serait donc de se perdre parmi les choses auxquelles on dit quelles ressemblent, renonçant ainsi à toute prétention à devenir des «monuments» — portant à son extrême un renoncement qui est celui de l'oeuvre d'art moderne. Vue ainsi, la photographie serait bien cette oeuvre moderne par excellence, dans son abandon du geste héroïque qu'était la volonté de construire un autre monde, un «contre-monde». Se «diffusant parmi les choses», elle serait une forme moderne de la nature morte, mais sans l'euphorie et la sensualité de la peinture ancienne — une version déprimée et discrète de la «profusion du monde».

Cette diffusion mélancolique n'est pas sans charme, baignée comme elle l'est dans une sorte de délectation morose au goût de (petite) fin du monde (une eschatologie pour esthètes fragiles). On y trouve le plaisir réel de redécouvrir aujourd'hui les apparences d'un monde que les rigueurs de l'art du vingtième siècle avaient éloignées de nous, et la conscience du temps, enfin, dont on a assez dit qu'elle faisait le prix de l'expérience photographique.

C'est contre cette photographie-effluve, cette diffusion discrète et un peu mélancolique, que Barthes avait voulu réagir en lui opposant la violence de l'acte photographique, sa manière d'exorbiter la chose, de l'imposer au regard plutôt que de le laisser se perdre en elle. On se souvient de ce passage de *La chambre claire*: «Entouré de ces photographies, je ne pouvais plus me consoler des vers de Rilke: "Aussi doux que le souvenir, les mimosas baignent la chambre": la photo ne "baigne" pas la chambre: point d'odeur, point de musique, rien que *la chose exorbitée*. La photographie est violente: non parce qu'elle montre des violences, mais parce qu'à chaque fois elle emplit de force la vue, et qu'en elle rien ne peut se refuser ni se transformer². »

À première vue, les photographies de Raymonde April se présentent comme une manière d'échapper à l'alternative que je viens d'évoquer. Ni diffuses ni violentes, elles filent une

stratégie différente, qui emprunte parfois le véhicule de l'autobiographie, parfois celui de la fiction, parfois celui du simulacre cinématographique. Peu importe d'ailleurs, car ce n'est pas une question de genre. Raymonde April parle plutôt de «la beauté des faits vécus dans la fiction», ce qui suffit pour dire que la réalité n'est jamais la butée de ses images ou leur ultime refuge. Il y aurait plutôt chez elle, me semble-t-il, la conscience ou simplement le désir d'un flux. «Des images au présent», ce sont certes des photographies ouvertes, vastes (le contraire de ces «photos au passé simple dont la force de mort brûle les yeux», dit joliment Raymonde April). Ce sont des images qui se lisent entre elles, et créent ainsi pour nous un continuum d'espace et de temps. C'est sans doute ce qui explique (et non l'inverse) le recours dans les travaux anciens à des séries ou à des ensembles: il s'agit moins d'une volonté narrative en elle-même que du désir de plonger les images dans un flux ouvert. Depuis quelque temps, ses images deviennent fréquemment individuelles, autonomes, et pourtant ce sentiment de flux existe toujours. Car il procède d'une construction interne à chacune, plus que d'une articulation des images entre elles (tout comme le montage au cinéma n'est pas, selon Eisenstein, uniquement une affaire de syntaxe, mais aussi ou alternativement un rythme intérieur en chacune, une tension entre le haut et le bas, les différents plans de l'image, les différentes valeurs). S'il y a quelque chose de cinématographique dans les images récentes de Raymonde April, c'est dans cette notion de montage interne qu'il faut le trouver, plus que dans le format de l'image, ou son grain, ou son sujet.

Ce montage interne ne suppose pas nécessairement une mise en scène consciente. Cela peut être le cas dans la géométrie calculée de *Les chefs miroirs* (1991). Mais c'est plutôt une affaire de découpe intérieure, et d'une dynamique qui se crée à l'intérieur du cadre entre des zones de consistance différente. Dans *L'île Gérald* (1990), l'effet de moulage cadavérique du visage est pris dans la turbulence de la moire de l'eau et la découpe de la baignoire. Dans *Visitation* (1990), la découpe du haut de l'image l'apparente à un fragment de retable ancien, et du coup, l'anodine scène de rue se lit comme un avènement, et la petite forme noire aux contours un peu flous se trouve porteuse de la promesse d'un mystère. *Les feuilles mortes* (1990) jouent de l'étrangeté d'une forme, presque fantomatique, et c'est l'architecture des berges et de la ville qui, cette fois, se trouve redéfinie, rechargée d'une intensité qui ne doit plus rien au pittoresque ou à la nostalgie. C'est bien elle (l'architecture) l'héroïne, elle qui permet à la forme d'émerger, et d'être porteuse de toutes sortes d'associations. Le décor est tout, ou il n'est rien: là encore, pas de dogme, pas de soumission à un genre. Certains objets surgissent sans que pour autant il soit question de «nature morte». On sent seulement que quelque chose dans leur dessin, dans leur autonomie entêtée et

hirsute, a exigé cette présence rapprochée. Ainsi le marteau de l'*Homme écoutant battre son cœur* (1990), ou encore la *Cuillère* (1990).

Tout ce qui arrive au moi, tout ce qui part du moi. Le moi, pas plus que les objets du monde, n'est une fin en lui-même. C'est un foyer, une zone d'accueil ou d'expansion, un lieu où des choses et des événements se cherchent, se croisent, se rechargent. Dans les travaux des dernières années, les éléments textuels ou narratifs qui structuraient fortement les travaux antérieurs semblent s'effacer, ôtant pratiquement tout prétexte à un discours sur l'autobiographie et le narcissisme. Le moi qui figure dans les œuvres récentes n'est pas l'objet d'une observation ou d'une analyse. C'est un principe de construction, une manière de déterminer des accentuations, des scansions. Que cela concoure à la constitution d'un *sujet* ne fait aucun doute, mais ce sujet ne s'identifie pas à une personne particulière. C'est un palimpseste de «personnes narratives», de *personae* qui agissent comme autant de générateurs d'idées et de formes.

Les images engendrées peuvent paraître d'une grande diversité, elles n'en procèdent pas moins d'un principe commun. Un geste, une scène, une forme, apparaissent comme une stase provisoire d'un état affectif ou imaginaire. Arrêt sur l'image: il faut entendre cela non pas comme l'arrêt du défilement continu de l'image filmique, mais comme l'image qui, parce qu'elle paraît adéquate à l'idée ou à la sensation du moment, commande qu'on (s'y) arrête un peu. Ce qu'il y a de «filmique», donc, ce n'est ni dans le format ni dans un effet de séquence qu'il faut le chercher. C'est dans la présence de «l'écran» comme coupe (spatiale et temporelle). Inutile de se demander ce qui vient d'abord: le coup d'arrêt du cadre, qui ordonne tout instantanément; ou bien la composition de la scène qui impose ses propres limites (ses bords). Les deux déterminations se renforcent et se conjoignent sans cesse, et c'est dans cette confluence que réside la marge d'invention de l'artiste (plutôt que dans la soumission à un principe ou à un autre). Parfois, le cadre noir qui borde l'image vient renforcer l'effet d'écran. Parfois, c'est le contenu de l'image lui-même: *Fête* (1991), ou *La tasse blanche* (1991) paraissent pour des raisons différentes, arrachées à un film. Un film *quelconque* (dans l'acception que Gilles Deleuze donne à cet adjectif³), en ce sens qu'il n'évoque rien de particulier sinon que cela a dû à un moment prendre place dans un continuum de gestes et de temps. La familiarité de certaines scènes photographiées par Raymonde April peut certes être trompeuse, il faut pour s'en convaincre regarder celles dans lesquelles tout contenu anecdotique est absent ou tenu à distance. *Paysage d'hiver* (1991), par exemple, dans lequel rien ne se passe, rien ne nous retient à première vue, pas même le genre familier de la photographie de paysage. L'absence de construction particulière, le fait que

l'image, en noir et blanc à l'origine, ait subi plusieurs manipulations (reproduction sur film couleur à gros grain et tirage sur papier couleur), achèvent de la déréaliser, de lui donner un caractère flottant (comme certaines images de télévision). Dans *Journée de chutes* (1990), il y a au contraire une scène (le lit d'une rivière bordé de rochers et des corps nus de baigneurs), mais rien qui fasse récit ou icône tout comme dans les photos de rue de *Sphinx* (1989), qui donnaient effectivement l'idée d'un «présent photographique (...) d'un temps indéfini qui perdure dans les images que j'aime (...), dans un espace propre à elles seules», comme l'écrit Raymonde April. On pourrait rapprocher ce travail de celui d'autres artistes qui ont eux aussi recours à une image de type «cinématographique», tels que Béat Streuli, par exemple. Mais chez ce dernier, ce sont presque toujours des visages qui sont traités en gros plan. Visages anonymes et inexpressifs, certes, tels qu'ils semblent avoir été saisis dans le flux des passants, mais qui deviennent, ainsi traités, des icônes de l'anonymat, des monuments de l'inexpressivité — semblables en cela aux immenses vues d'architecture de Günther Förg ou de Axel Hütte (encore que chez ces derniers perdure une intention descriptive, ou en tous cas un souci de présentation qui semble absent chez Streuli).

Raymonde April est dans un tout autre faisceau, ne serait-ce que parce que la *distance* est pour elle un souci essentiel — une distance qui ne se ramène pas à la fascination du gros plan ou de l'image géante. A cet égard, il faudrait rapprocher son travail de la discipline stricte des scènes de métro de Walker Evans, ou de certaines scènes de rue de Robert Frank (plus rarement), étant entendu qu'il s'agit dans l'un et l'autre cas (Evans et Frank) d'options expérimentales et marginales, alors que chez Raymonde April, on a le sentiment qu'il s'agit de quelque chose d'essentiel qui s'affirme progressivement. La poésie légère des travaux antérieurs, l'ambivalence entre le vécu et la fiction, le soutien du texte (qui, quoi qu'on en dise parfois, ne fonctionne jamais très bien avec la photographie, sauf quand il entre dans une relation dialectique très forte avec elle) — tout cela semble peu à peu laisser la place à des images seules d'une très grande intensité malgré leur quiétude apparente.

(Quelques semaines plus tard). Quelquefois, les expositions vues en fin de présentation ont ce caractère un peu usé des choses qui se terminent (comme si les visiteurs de l'été avaient déposé sur les oeuvres comme sur les murs le voile terne de leur fatigue ou de leur ennui). A Charleville-Mézières, au Musée Arthur Rimbaud, en ce jour d'été finissant, les oeuvres de Raymonde April ont gardé toute leur fraîcheur. Elles semblent flotter sur l'arrière-fond des frondaisons et de l'eau verte qui baignent cette pièce, et qui ne sont jamais tout à fait hors du

champ de vision. Les signes que ces photographies contiennent sont bien là, toujours les mêmes, tels que les reproductions nous les ont transmis. Mais aucune reproduction ne peut donner ce sentiment de légère lévitation que l'on éprouve ici, comme si tel objet, tel corps, se détachait imperceptiblement de lui-même et de son support. Cela a-t-il une importance, autre que celle, anecdotique, qui affecte le visiteur en ce lieu et en ce jour, et qui, parce qu'il est venu de loin et tout spécialement, a le regard aiguisé et avide? Ce sentiment que j'appelle lévitation, c'est pour moi ce qui fait que la photographie ne peut pas être une chose parmi les choses, et qu'elle n'aspire nullement à se fondre en elles. Le vert de l'eau et des frondaisons, la lumière pâle du jour, parviennent dans la pièce par des vitres à petits carreaux sertis de plomb. Et je vois là comme une allégorie de la distance inestimable qui sépare l'oeuvre du monde des choses. Dans l'univers de l'oeuvre, le monde ou ce qu'il en reste nous parvient réfracté et cadré à travers toutes sortes de grilles, de caches et de trames. Ce qui est visible dans l'oeuvre n'est pas ce qui provient de l'autre côté de ces grilles. C'est une image entière, reconstituée, qui semble flotter un peu en avant du plan qui la définit, comme si sa justification même et son affirmation étaient dans ce détachement.

NOTES

¹ Carraud, Christophe, «Esthétique et réalité : l'utopie et l'image», *Po&sie* 60, 1992, p. 114.

² Barthes, Roland, *La chambre claire, note sur la photographie*, Cahiers du cinéma / Gallimard / Seuil, 1980, p. 143.

³ Gilles Deleuze, dans *L'image-mouvement*, définit ainsi la notion d'«espace quelconque»: «C'est un espace parfaitement singulier, qui a seulement perdu son homogénéité, c'est-à-dire le principe de ses rapports métriques ou la connexion de ses propres parties, si bien que les raccordements peuvent se faire d'une infinité de façons. C'est un espace de conjonction virtuelle, saisi comme pur lieu du possible. Ce que manifestent en effet l'instabilité, l'hétérogénéité, l'absence de liaison d'un tel espace, c'est une richesse en potentiels ou singularités qui sont comme les conditions préalables à toute actualisation, à toute détermination». (Éditions de Minuit, 1983, p. 155).