

Gascon, France.— «*Scènes apriliennes*».— *Raymonde April / monographie sous la direction de Pascale Bureau.*— Montréal : Dazibao; Québec : VU, 2012, 95 p.— English text

Scènes apriliennes

Par France Gascon



Relativement tôt dans son parcours, Raymonde April apparaît comme la première artiste photographe à s'être imposée, au Québec, avec une œuvre privilégiant ce qu'on en viendra à appeler, en écho avec une tendance de plus en plus remarquée en littérature, « l'autofiction ». Au moment où le Musée d'art de Joliette présente en 1997 l'exposition *Les Fleuves invisibles*¹, première rétrospective de son travail, il est clair, si on regarde du côté de la réception critique, que cela signifie la consécration d'une forme d'expression photographique qui n'est plus tournée vers le document et vers un sujet, autre, mais plutôt vers l'intime, le non-événement et sa théâtralisation. La nouvelle forme d'expression met au rancart les grands sujets, l'exotisme ou les dénonciations de toute sorte, et laisse la place à la valorisation du quotidien et de ses petits-riens, magnifiés mais néanmoins vidés de tout accent par trop dramatique. Du même coup, les démarches axées sur la photographie documentaire, engagée ou conceptuelle, qui avaient tenu le haut du pavé pendant les décennies précédentes, n'apparaissent plus comme les seules voies royales menant à la constitution de grandes œuvres. Une pratique photographique à caractère

intimiste, ou qui s'en donne les airs, conférerait ainsi suffisamment de souffle pour soutenir l'élaboration d'une grande œuvre. « Une œuvre. Personnelle, sinon unique. Et accomplie.² » Voilà ce que conclut à l'époque Stéphane Aquin dans le *Voir*, tandis que Bernard Lamarche, dans *Le Devoir*, signale pour sa part que « April a déplacé certains des codes de la photographie documentaire au Québec, ainsi que sa tradition — qui en bout de ligne allait en fonder une autre », et reconnaît à son imagerie une « véritable richesse »³.

Partout où elle passe, l'autofiction semble s'accompagner d'un parfum de scandale ou, à tout le moins, créer des remous. On ne lui fait souvent place qu'à contrecœur. Comme si de se mettre en scène, de se choisir comme sujet, sans se soumettre au « pacte autobiographique » (« je vous dis tout », dit l'autobiographe) créait une confusion des genres – entre la fiction et la confidence – et ouvrait la porte au travers narcissique ou exhibitionniste, vite perçu comme source d'ennui et de répétition. Comme si, également, l'autofiction allait de pair avec un délaissement des préoccupations formelles et se traduisait inmanquablement par un appauvrissement de la forme narrative -- ce qui nous semble précisément l'inverse de ce qu'on observe chez Raymonde April.

On constate aisément, en examinant la suite des images que propose l'artiste depuis la fin des années 1970, que l'univers formel qu'elle met en place s'accompagne assez tôt de nombreux rebondissements, aussi bien campé et délimité qu'ait pu être cet univers dès les premières mises en place. De côtoyer l'intimité ne dictait pas, chez Raymonde April, une forme, unique, ou un point de vue, toujours le même, mais ouvrait la voie à de multiples virages. Que l'intimité ait aussi été, chez elle, un voyage stylistique, ne fait pas de doute, et que le spectre de la répétition du même s'en soit aussi trouvé écarté, non plus. Sujets, formats, points de vue : rien, ici, ne semble fixe, et tout cela, on le constate, monopolise l'attention de l'artiste, qui relègue ainsi le « sulfureux » contenu autobiographique ou autofictionnel dans un arrière-plan plus vague, presque discret.

Observons. Les toutes premières images qu'on voit en galerie à Montréal en 1980⁴, telle que *Mais qui donc pourrait me faire mal ?*, de 1979, offrent au regard une *persona* cinématographique, l'artiste elle-même, dans un rôle vaguement mélodramatique. Un texte, qui prend les allures d'une pensée intérieure, vient l'appuyer. Le cadrage, qui coupe la tête, laisse entièrement au reste, dont le texte, l'interprétation de l'image. L'effet de mise en scène est appuyé, mais l'interprétation demeure malgré tout ambiguë. Suivent, après cette série, d'autres autoportraits, affranchis de tout texte toutefois. Dans ceux-ci, le rapport au monde des images se fait plus direct : la *persona* affichée, si c'en est encore une, devient cette fois plus artistique, la photographe semblant jouer son propre rôle. L'atelier, dans *Portrait de l'artiste # 1*, de 1980, et

les outils de l'artiste, telle la feuille transparente servant de support aux diapositives, dans *Debout sur le rivage* de 1984 (3^{ème} de 9 photos), fournissent à la fois le décor et les éléments de la « scénographie ». La frontière, alors, devient beaucoup plus ténue entre ce qui peut passer comment étant « vrai » ou « authentique » et ce qui pourrait passer pour effet de mise en scène. En 1981, dans *Miniatures*, l'artiste introduit des images tirées de livres, des paysages. L'appropriation est donc alors revendiquée, en douce, par l'artiste qui la présente comme un de ses modes de production d'images – un mode auquel elle reviendra maintes fois par la suite.

L'autoportrait, au travers de tous ces changements, continue d'être présent, mais souvent en simple contrepoint à plusieurs autres images, qu'on pourrait assimiler, avec mille précautions toutefois, soit à des paysages, à des portraits ou encore à des « natures mortes ». L'extérieur s'est aussi, entretemps, immiscé dans le champ de la caméra, subrepticement d'abord, par le biais de sa reproduction, comme dans les paysages de la série des *Miniatures*.

Les innovations ne manquent pas et elles s'ajoutent les unes aux autres. Le jeu s'accélère grandement toutefois lors de la véritable révolution copernicienne qui s'opèrera, dans l'œuvre de Raymonde April, avec la série *Sphinx* de 1989. Produite à Paris, *Sphinx* réunit des inconnus, en extérieur, du jamais vu dans la pratique de l'artiste. La voilà en effet, pour la première fois, aux prises avec un univers dont elle ne tient pas toutes les ficelles et qui se déroule devant elle, à distance d'elle-même, sans qu'elle ne l'ait mis en scène. Tout au plus ne fait-elle que choisir ses angles, ses extraits, et bien sûr réorganiser le tout par la suite, comme elle le fait toujours dans la mise en séquence à laquelle la plupart de ses œuvres sont soumises *in fine*. Cette série apporte également une nouvelle variation aux formats des œuvres : plutôt petits, et même parfois minuscules jusque-là, ils laissent maintenant place à des proportions quasi monumentales, qui transpirent l'autorité et multiplient les références à de grands genres, à l'exemple du portrait de l'intellectuel, en réflexion dans son boudoir, tel que nous le renvoie un peu plus tard, en 1993, *Le Portrait de Michèle*.

Suite à cela, le film, la fresque et la mosaïque feront aussi irruption, sans crier gare, dans le vocabulaire (ou plutôt la syntaxe) de l'artiste. Et plus tard la photo couleur. Donc, il ne fait pas de doute que la mise en forme et les procédés de construction importent autant que le contenu, sinon plus, et que l'artiste s'investit tout entière dans cet aspect de son travail. Du neuf, il est clair que l'œuvre n'en est pas économe. Qu'elle est inventive. Dans sa forme. Et qu'elle prend des chemins de traverse aussi souvent qu'il lui plait de le faire.

Autobiographique, l'œuvre l'est sans conteste – les traces en sont trop nombreuses -- mais d'une manière, faut-il s'empresser d'ajouter, qui nous amène constamment à prendre nos distances par rapport à ce terme. Nous avons déjà fait remarquer précédemment⁵ dans un commentaire sur les autoportraits de Raymonde April que le propos de l'artiste sur son œuvre portait le plus souvent sur les procédés de construction de l'image et non sur les sujets choisis, dont on devine pourtant assez aisément qu'ils sont tirés de son environnement proche. L'intimité peut bien crever les yeux, il n'en est, chez Raymonde April, que rarement question et elle évite soigneusement d'en appuyer la présence. On a beau, devant ces images, reconnaître qu'une intimité est dévoilée et que les personnages qui reviennent de manière récurrente dans ces photos ne semblent jouer d'autre rôle que le leur, il en est, dans les titres ou ailleurs, rarement fait mention. La pudeur pourrait sembler au rendez-vous mais cela relève bien plutôt d'un sens du secret que l'artiste semble préférer, voire même cultiver, esquivant tout ce qui pourrait avoir pour effet de l'entamer. Ainsi les histoires personnelles – en fait, les histoires dont on ne doute pas qu'elles soient personnelles – se retrouvent en pointillé, bien davantage qu'explicitées.

Cette préférence pour le silence n'est pas le fruit du hasard et le mutisme affiché par Raymonde April fournit la base même du « palimpseste de ‘personnes narratives⁶’ » auquel donne lieu son œuvre. Écartés, les récits et les histoires personnelles peuvent ainsi laisser la place, en dérivant, à d'autres genres de récits, plus génériques et plus universels. Et c'est là un des tours de force de son travail : aussi authentique qu'ait pu être le *casting* de départ, qui a présidé à l'élaboration des œuvres, la fiction trouve à s'infiltrer, de partout, dans les scènes choisies par l'artiste. Les situations et les poses retenues par Raymonde April, parce qu'elles sont suffisamment délestées de leurs références trop précises, peuvent alors transcender le banal et accéder, plus souvent qu'à leur tour, à une authentique valeur iconique.

Le retournement est aussi spectaculaire qu'inattendu. Ce n'est pas là qu'on attend un photographe. Passe encore qu'elle tourne le dos au document ou aux prouesses techniques⁷ ou encore aux postures omniscientes que l'art de la photographie a, de tout temps, favorisées, nous n'aurions pas été surpris de la voir profiter de la position dominante du photographe – et de son viseur – pour mettre en exergue, à sa guise, ce qui peut bien s'y engouffrer. Mais ce n'est pas ce qu'elle choisit et jamais nous n'attendions une photographe dans un exercice de style aussi radical, qui avance masquée, sous le couvert de l'intime, mais rejette toute confiance déplacée ou tonitruante, ou tout éclat trop marqué, et préfère plutôt s'investir dans de grandes « phrases photographiques », des phrases composées de plusieurs éléments épars dont sa signature est

parfois (et même souvent) absente, mais auxquelles elle imprime un souffle qui est, en définitive, sa véritable signature.

Il est fascinant de voir se déplacer Raymonde April dans l'univers de la photographie et, tout ce temps, de la voir jouer des images d'une manière aussi lyrique, comme si l'œuvre avait un caractère musical davantage qu'iconographique et comme si, qu'elles soient présentées de manière isolée ou en groupes, elles formaient toujours un flux, jamais totalement fixé dans ses références, dans ses frontières ou encore dans sa signification, à mi-chemin entre l'intime et l'universel, le privé et le public, le grandiose et l'anodin.

La façon dont elle intervertit les rôles, passant de celui de la photographe à celui de l'archiviste, et vice-versa, a quelque chose de déconcertant, même dans le cadre d'une pratique contemporaine, qui en a vu bien d'autres à ce chapitre. Très tôt dans l'élaboration de son travail, Raymonde April a fait place à des images qui n'étaient pas d'elles. Au moment où elle commence à le faire, dans les *Miniatures* de 1981, l'art de la citation est déjà, depuis longtemps, un outil à la disposition du peintre, du photographe et de bien d'autres artistes. Pas de quoi étonner, jusque-là. Sauf que, lorsqu'on compare les procédés, on remarque que, à la différence de ceux qui usent de la citation, Raymonde April y a recours dans des cas où cette citation pourrait se confondre à son propre langage. Alors que la citation s'accompagne généralement, en arts visuels, d'un signe quelconque signalant qu'il s'agit d'un emprunt (qui devient inutile lorsque l'objet de l'emprunt est déjà très connu), Raymonde April va plutôt chercher des citations anonymes et qui ne portent pas de signatures artistiques. Il y a une volonté chez elle, maintes fois réitérée, de ne pas imposer la figure de l'artiste, érudit, omniscient, donneur de leçon ou simplement grandiloquent. Le refus de se confondre à une autorité quelconque – qui dicterait ne serait-ce qu'un sens, une morale, ou encore qui ne ferait qu'en imposer – fait partie de son empreinte personnelle. Elle redoute les prouesses techniques ou de composition. Les images, semble-t-elle nous dire, doivent participer d'un flux qui ressemble au théâtre de la vie, d'où elles proviennent de toute façon. Si elles ont l'air fabriqué, c'est au théâtre de la vie quotidienne qu'on devrait attribuer cet effet, semble-t-elle aussi nous dire, pas à un photographe/metteur en scène, omniscient et omnipotent.

Ce qui n'était, au point de départ, qu'effet de citation, plus ou moins décelable, se radicalise avec le temps. On assiste dans plusieurs séries réalisées au cours des dernières années à un véritable brouillage de la frontière qui sépare ce qu'on entend habituellement par l'œuvre signée par le photographe – c'est-à-dire le cliché pris et tiré par ce même photographe – et le travail de recherche et de sélection dans les archives, travail dans lequel Raymonde April s'investit avec

une rare intensité. Photographie originale et photographie tirée d'archives – personnelles ou non – se trouvent alors à être traitées comme provenant d'un seul et même continuum. Une part non négligeable du travail de Raymonde April est en effet consacrée, depuis plusieurs années, à des travaux qui remettent en scène ses propres photographies, anciennes, comme c'était le cas dans *Tout embrasser*, de 2001, ou alors des photographies prises par d'autres. Et pas n'importe quel autre : des clichés pris par exemple par son père, un photographe amateur qu'elle admirait, ou encore, dans le projet mené avec Michèle Waquant, *Aires de migrations*⁸, de 2005, des photographies de membres de sa famille, échelonnées sur plusieurs générations et prises, comme on peut s'y attendre, par des photographes non identifiés, anonymes.

Il est clair que le « flux » de ces photographies, mises de côté, oubliées, redécouvertes, et ce qu'elles disent des liens affectifs qui se tissent autour d'elles, correspondent en tout point à ce que ses autres photographies, mettant en scène ces « présences humaines amicales »⁹ – amis, famille et proches –, campées dans des lieux de vacances, de repos, de loisir ou d'escapade, tentaient aussi de cerner. L'intimité, chez Raymonde April, bien au-delà des images dévoilant les amis et les proches, c'est d'abord la peinture des lieux et des situations de proximité où ces liens d'attachement et d'empathie peuvent fleurir, à l'abri des contraintes ou des conventions (autres que celles qu'on s'est, entre nous, données) et loin de l'environnement désincarné du travail – pour ne nommer que lui. Bien qu'on ne lise jamais les noms, ou que la nature du lien affectif ne soit jamais ou rarement précisée, on devine, aux gestes (ou à l'absence de gestes) et aux situations, les rapports, fondamentaux, qui se tissent entre ces gens. Il en va de même de regroupements, tel que celui qu'on voit dans *Autobus*, de 2010, où se devine la proximité, la quasi-famille.

Par contagion, le rapport d'intimité, induit dans plusieurs photos, finit par marquer toute photographie, y compris celles qui évoquent simplement des lieux, parfois très lointains et alors forcément exotiques (*Chanteur (Pékin)*, de 2010). Malgré le mutisme des indications données, on comprend que tel pan de mur (*Gravitas*, de 2007) ou telle vue de cantine (*Cantine*, de 2004) a pu se trouver, momentanément ou de manière prolongée, dans le décor familial de l'artiste et que celle-ci y a trouvé un intérêt formel. En fait, d'un bout à l'autre de son travail, on sent que Raymonde April a maintenu une même « respiration » entre les sujets qui mobilisent son attention, que ce soit les autoportraits, les décors qu'elle traverse, les pérégrinations habituelles (ou plus excentriques) qui sont les siennes ou parfois les études de texture et de lumière dont son environnement proche a été le prétexte. La même respiration est aussi maintenue entre les photos anciennes et les photographies contemporaines, entre les autoportraits, portraits, paysages et

autres images ne faisant place qu'à des éléments de décor. Revient aussi de manière récurrente la référence au travail de l'artiste : vues d'ateliers ou d'espaces de travail – le sien, souvent, mais aussi celui des autres (*Chambre noire de Desmond Adams*, de 2010) –, compositions impromptues, naïves (*Intérieur (Pékin)*, de 2010), poses à la dérobée qui rappellent de manière lointaine, sans en avoir l'air, des scènes de genre, ingresques (*Odalisque*, de 2006) ou chardiniennes (*Adrienne*, de 2006). Ce sont autant d'éléments qui, dans leur récurrence, rappellent la permanence d'une cosmogonie qui maintient son équilibre malgré l'ajout d'éléments étrangers venant constamment l'actualiser, c'est-à-dire la ramener dans le présent et le quotidien qui forment la matière même des photographies de Raymonde April.

* * *

La persistance de cette cosmogonie, sa mise à jour perpétuelle, dans de nouveaux décors, parfois de nouveaux supports, de même que la fidélité à certains partis pris qui s'affichaient d'aussi loin qu'au tournant des années 1970-1980, nous mettent en présence d'une œuvre qui affiche, à n'en pas douter, une véritable esthétique. Le pari de construire cette œuvre autour d'un médium qui pouvait lui sembler réfractaire, par sa haute technicité, par ses codes déjà très balisés, et de la traiter comme si elle était une œuvre chorale, qui se développe dans le temps, sur plusieurs registres et qui entraîne le spectateur dans des récits qui lui feront place, était un pari fou. Il fallait beaucoup d'audace pour croire que la photographie pût se prêter à ce qui apparaît comme étant à la limite du contre-emploi.

Il ne nous semble pas fortuit que cette œuvre ait été élaborée ici, au Québec, là où la préoccupation pour la forme et la construction du récit, au fur et à mesure où on s'en distancie, a fortement marqué l'avènement des pratiques modernes et contemporaines. La référence à un « sujet » a été, ici, dans l'histoire de l'art québécois, plus souvent qu'à son tour vilipendée. La méfiance que Raymonde April manifeste envers les contenus trop littéraires, trop directifs, nous semble en droite ligne avec une posture sur laquelle sont fondées nombre de pratiques fructueuses qu'on retrouve ici, et pas ailleurs (et particulièrement pas dans le monde anglo-saxon). Le parti pris que Raymonde April adopte pour la circularité, tant dans la façon dont elle invite le spectateur à cheminer dans son œuvre que dans la façon dont elle-même se prête au jeu des retours en arrière, proposant même – en images – sa propre historiographie, revenant sans cesse sur sa condition de photographe et neutralisant constamment toute échappée vers un sens univoque, ce parti pris la situe sans conteste dans la grande tradition formaliste québécoise, où l'image, en soi, est un sujet d'investigation dont on ne se lasse pas, qui mérite toute notre

attention et dont on redoute, par-dessus-tout, l'instrumentalisation. Par nombre de ses défis et par sa fidélité à une certaine vision, Raymonde April nous apparaît aujourd'hui comme un des derniers avatars, à la fois les plus originaux et les plus inattendus, de cette tradition. Le fait que cette tradition trouve à se réincarner dans une pratique où on ne l'attendait pas, dans la photographie, et dans un discours résolument post-formaliste, dans les parages de l'autofiction et dans la contestation d'une certaine conception de la photographie ne fait qu'ajouter à l'intérêt qu'une telle œuvre suscite déjà, à bien des égards et à très juste titre.

¹ *Raymonde April – Les Fleuves invisibles*, Musée d'art de Joliette, 1997 (en itinérance, 1998-2001). Catalogue d'exposition. Texte de Nicole Gingras, commissaire.

² Stéphane Aquin, "Raymonde April: Art poétique", *Voir* (Montreal). vol. 11, no. 42 (16-22 Oct. 1997): 55.

³ Bernard Lamarche, "Les beaux jours de l'intime: Raymonde April: Les Fleuves Invisibles", *Le Devoir*, samedi 6 décembre 1997, P. B9

⁴ Galerie Gilles Gheerbrant, Montréal, 1980

⁵ France, Gascon « Hors-série. Les autoportraits de Raymonde April », *Revue Trois*, vol. 14, no 1, 1998, pp. 77-87.

⁶ Régis Durand, «[Sans titre]». *Réservoirs soupirs : photographies 1986-1992*. Québec : VU, 1993, n.p.

⁷ « I am not a very good technician, so if I need to learn something I only learn what I need. », Raymonde April, dans Robert Enright, "Secret sharer. An interview with Raymonde April", *Bordercrossings*, no 108, décembre 2008, p.70.

⁸ Exposition *Aires de migration – Raymonde April, Michèle Waquant*. Le Quartier, Centre d'art contemporain de Quimper, 2005 (en itinérance, 2005). Catalogue. Textes de Raymonde April, Michèle Waquant et Chantal Boulanger

⁹ Jean-Claude Rochefort, "Bifurcations: Notes et matériaux", *CV Ciel variable*, section spéciale "Raymonde April, Bifurcations, Prix Borduas 2003", p. 18.