

Letocha, Louise. — «Raymonde April : une suite photographique». — Vanguard. — Vol. 13, no.3 (April 1984). — Also in English : «Raymonde April : A photographic suite», p. 29-30. — P. 26-28

**RAYMONDE APRIL : UNE SUITE PHOTOGRAPHIQUE**  
**LOUISE LETOCHA**





Nous avons admis, comme si notre émerveillement était à son comble, que la photographie était un instrument qui nous permettait de fixer sur une surface de papier des fragments d'une réalité. Longtemps, cette idée de la photographie a persisté dans notre esprit devant les principes physiques et chimiques de la petite boîte noire qui captait des images et touchait notre fascination. Plus fidèle, semblait-elle que la peinture, à ce qui lui était donné de la réalité, la photographie reléguait derrière l'objectif, croyions-nous, la subjectivité de la main qui déclenchait le mécanisme de l'enregistrement de l'image. Toujours entretenu dans cette illusion d'un réel révélé par les solutions alchimiques conjuguées de la pellicule et du bain d'acide, nous avons placé plus du côté du réel des figurations qui avaient été découpées et entrecoupées par notre propre vision du monde.

Nous ne saurions aujourd'hui reprendre cette approche de la photographie, qui pourtant a prédominé son histoire, et qui a insisté sur un rapport établi à la réalité par l'entremise de la "camera oscura". Le mécanisme de la petite boîte noire n'était-il pas calqué sur l'anatomie de l'oeil humain et ne reproduisait-il pas un automatisme de la nature? Comme un prolongement du corps, notre oeil était doté d'un double oeil qui devait nous permettre de mieux voir. Mais est-ce voir que nous recherchions? N'étions-nous pas plutôt obsédé, ainsi que le suggère W. Benjamin, par la prise de ces morceaux de notre entourage qui suffirait à confirmer notre présence dans cet univers<sup>1</sup>.

Aujourd'hui, la multiplicité des usages photographiques, celle en particulier des praticiens de l'art, ne nous ramène pas à cette position stratégique de la caméra sise entre la scène du réel et le personnage de celui qui regarde. La découpe qui s'opère dans l'espace et le temps est comprise, à la lumière maintenant de l'expérience cinématographique, comme une opération qui conjugue une subjectivité avec une physionomie de notre environnement.

Et des auteurs célèbres (W. Benjamin, R. Barthes) nous ont amené par delà ce postulat de la caméra qui enregistre, à entrevoir ce qui persiste du réel et ce qui en figure à l'intérieur des quatre bordures du papier. La révélation d'images depuis cette pellicule sensibilisée à la lumière, résulte-t-elle d'un processus de figuration ou d'iconisation, pour reprendre à A.J. Greimas la distinction qu'il a établie entre les deux paliers de la constitution d'une figure dans le langage verbal. Si nous nous fions à ce qui a été accepté de la photographie en général, le degré de référentialité à la nature a été affiché avec une telle constance que nous avancerions, avec peu d'hésitation à ce stade-ci, que dans le cliché photographique, l'image est iconique, c'est-à-dire qu'elle reproduit une illusion référentielle au monde<sup>2</sup>.

Cependant, un photographe comme L. Friedlander, des artistes comme J. Kosuth ont utilisé l'image photographique en l'accolant au réel et en nous renvoyant un aspect plutôt dé-réalisé d'une chose qui ne nous trompait pas sur une disposition de la photographie à traduire autre chose du monde que ce qui est montré. Dans *La Chambre claire*, Barthes s'est interrogé aussi sur cette fragmentation altérée de ce qui a été fixé et découpé du réel dans la photographie. Il s'est attardé plus particulièrement sur cette force de rappel de la photo qui renvoie au sujet, pointe ce que le sujet a oublié ou voudrait ignorer de ce qui l'entoure. La relation aux choses dans la photographie ne s'établit pas seulement par rapport à ce qui est vu mais plus en fonction de ce qui a pu exister dans le comble d'une durée, entre le moment de la prise de vue et le retour du regard sur la grisaille d'un motif. Barthes a repris ainsi à M. Blanchot, à travers *La Chambre claire*, une phénoménologie poétique qui trace une trajectoire entre le visible et l'irréel et qui unifie l'origine d'une action et une mort. C'est ce caractère "unaire" de la photographie, d'abord souligné par Benjamin puis relevé, par Barthes dans cet espace spéculaire du cliché où, comme pour Blanchot, il a reconnu dans l'ombre "un accomplissement du visible" qui serait "la tâche de mourir"<sup>3</sup>. Le franchissement du temps ou son affranchissement serait gagné par un infini dans une détermination même momentanée du contour de la forme. La distance entre le réel et l'irréel serait traversée par une ombre qui pointerait, hors du temps, l'essentiel.

Raymonde April, dans sa manière d'exploiter le champ photographique, jongle avec ce pouvoir d'interpellation du réel de la photographie. Elle part de l'envers d'une reproduction du réel et, en se plaçant comme sujet principal dans la photographie, elle rompt avec cette distance séparatrice entre elle, son corps, et la représentation. D'ailleurs, chez elle, l'usage de la caméra ne s'effectue pas à partir d'un regard privilégié du sujet porté sur une vue panoramique. Non, la caméra est plutôt un instrument témoin des différentes étapes de la construction d'un univers que nous qualifierons de poétique. Par rapport à une tradition de la photographie dans laquelle la vue scénique est prédominante, la prise de vue de Raymonde April est presque cynique (sens propre), celle-ci est élaborée à partir de séquences photographiques de deux, trois, quatre et même davantage de clichés renvoyant à une ou des réalités mais sans y faire référence exactement. Il ne semblerait pas y avoir pour elle d'ambiguïté entre le réel et le représenté. Tout l'univers photographique, qui apparaît dans ses suites photographiques, est le produit de la constitution d'une fiction pour laquelle nous retrouvons même une temporalité dramatique. L'espace est indéterminé et si nous repérons une référentialité, elle s'y trouve par l'intermédiaire d'un réalisme que conserve chacun des éléments constitutifs de cette fiction. Raymonde April joue à la limite de cette confusion entre réel et irréel dans une zone où l'ombre recouvre et atténue les reliefs.

Pour la suite de photos intitulée *Sans titre* de 1979, Raymonde April a choisi d'ordonner les images ainsi qu'un récit<sup>4</sup> avec, dans la séquence des trois planches distinctes, la suggestion d'un enchaînement d'une image à l'autre par un mouvement de la figure principale. L'ordre proposé se lit de gauche à droite et nous distinguons une progression dans le mouvement du personnage qui depuis la gauche jusqu'à la droite, se tourne peu à peu et nous dévoile son visage. Dans ce lieu peu précisé, si ce n'est qu'il y ait deux axes verticaux correspondant à des moulures plus éclairées que le reste du lieu qui nous suggèrent un encadrement de porte et qui situent le personnage. Une ligne oblique, transversale, elle aussi plus claire et partant de la partie inférieure droite et rejoignant le cadrage de porte à droite permet de rendre une illusion d'espace qui assure une corpulence au personnage. Un espace ainsi aménagé fait lieu d'encoignure, de niche pour loger ce personnage enveloppé d'un drapé damassé au motif oriental. Ce qui, par ailleurs, nous étonne et qui a été un des traits dominants de la photographie de Raymonde April, à ses débuts, c'est que cette suite photographique comporte sous l'image des inscriptions qui se lisent comme des légendes. Le soin porté par l'artiste à la lisibilité de ces inscriptions, par la netteté du tirage photographique entre autres, nous indique la place que les légendes doivent prendre dans cette suite. La lecture du texte, d'autre part, nous fait prendre conscience d'une articulation qui est donnée dans le rapport entre la suite figurale des images et la suite verbale des inscriptions.

L'artiste utilise elle-même l'expression de "roman photographique" lorsqu'elle commente les travaux de cette période suggérant une relation entre les figures et le texte.

Nous trouvons alors dans l'image, une unité de lieu, une action qui se développe en trois temps et un texte qui, nous le verrons, confirme ou dédit la connotation figurale. La proposition de Raymonde April dans cette suite est mixte, elle repose sur une histoire qui comprend un double énoncé, celui découlant de l'action représentée dans le texte figural et celui lisible dans le texte inscrit au bas de l'image. Il y aurait ainsi deux instances de description pour une même histoire.

La logique de l'action est soutenue tant par la progression du mouvement du personnage qui pivote et montre peu à peu son visage, que par un discours d'un style déclamatoire qui devient ensuite plus personnalisé (2ième photo) par l'introduction du pronom "je" dans la phrase. Bien que ce "je" demeure énigmatique et n'impose pas automatiquement une identité du personnage car seuls ceux, connaissant Raymonde April et l'ayant vue, peuvent reconnaître ce visage et lui attribuer le nom de l'auteur. Le "je" devient ainsi pour les autres un nous, un élément de transfert de substitution possible pour le spectateur, alors que le narrateur a indiqué sa présence dans un premier temps et qu'ensuite il s'est retiré en arrière-plan ou dans un personnage autre dans l'image. Cette présence et cette absence qui se sont perçues, dans la figure du personnage comme dans la syntaxe du discours, se trouvent à être symbolisées dans le geste de révélation du visage du personnage et qui correspond à l'aboutissement de cette action. Nous ne pouvons éviter de comprendre que l'auteur se mette ici en situation en recherchant une plus grande adéquation avec le personnage rendant implicite sa présence dans l'image. Le ton d'interpellation plus direct de la phrase se perd à nouveau dans un climat d'exotisme où l'imprimé du drapé ainsi que la mention du pays de la Chine, en plus de l'indication d'un autre personnage, un capitaine, nous renvoie au contexte d'un opéra de G. Puccini, Madame Butterfly. La pose très théâtrale de la figure, envoyant vers l'arrière sa tête, n'est pas non plus sans allusion à un comportement propre à l'art du bel canto qui est connu pour faciliter une projection de la voix. Véritable intrigue que cette mise en scène dans laquelle une double narration s'entrecroise et nous retourne, dans une manière métonymique, au point de jonction des deux discours se trouvant dans le personnage, qui est ici un actant (sens Greimassien) dans l'énoncé iconique mais, qui est aussi l'auteur, mis en présence et qui confond le sujet dans la fiction, la fiction dans la création<sup>5</sup>.

Le système, reposant sur cette double structure narrative, répercute les unes envers les autres les figures (celles de la langue verbale et celle de la figuralité de l'image) et semble confirmer un

illusionnisme de la photographie. Bien qu'en réalité, il renverse une illusion mimétique pour proclamer plutôt une seule réalité, celle qui ressort de cette dynamique de la rencontre du discours et de la figure alors que le sujet retient tout le sens. "Mon travail interroge la démarcation très fine entre réalité et fiction" nous précise Raymonde April. La figuralité de l'énoncé et celle de l'iconique ne seraient pas que le lieu d'une manifestation éloquente du sujet qui se révèle mais plus encore, un espace d'objectivation poétique prôné comme seule réalité de ce système.

La photographie de Raymonde April n'enregistrerait pas alors la réalité, elle constituerait un espace de construction d'un univers personnalisé comme si elle cherchait à illustrer une phrase prophétique de Benjamin: "Mais, puisque le vrai visage de cette création photographique est la réclame ou l'association, sa contrepartie légitime est l'art de démasquer ou la construction"<sup>6</sup>. La photographie serait un dispositif structurant, non-mimétique qui délimite, à l'intérieur de la bordure du papier photographique, un champ, dans lequel l'interfiguralité témoignerait d'un parcours subjectif d'une relation à un univers, à travers de multiples éléments indiciels.

Raymonde April reprendrait ainsi le pas sur un débat soutenu, quant à la pratique photographique, qui est celui de la référentialité de son image. P. Dubois a su distinguer dans l'image photographique une relation au réel qui diffère de celle entretenue par l'image iconique, en s'appuyant sur la théorie du signe de Ch. S. Peirce. Il a différencié une "relation de connexion" réelle dans la représentation photographique, d'une "relation de ressemblance" qui apparaîtrait dans l'icône. "Dès lors, par extension métonymique selon la logique de la contiguité, ce trait d'unicité référentielle va caractériser aussi la relation physique qui s'établit entre le signe et son objet"<sup>7</sup>.

Dans cet entendement d'un rapport de l'image photographique au réel, ce serait à travers ce phénomène physique d'un principe de nécessité de la photographie que Raymonde April n'échapperait pas à une donnée référentielle de cette pratique. Cependant, sa photographie est articulée à partir de cette connexion avec le réel et de la constitution d'une fiction. Cette double élaboration de l'image contribue à interroger plus à fond encore la question du sujet. Même si cette suite photographique, de 1979, ne porte pas de titre, l'artiste s'est mise en présence à deux reprises dans cette image: une fois par l'intermédiaire des conditions mêmes de la pratique de la photo et une autre fois dans l'énoncé des légendes. L'image contient alors la trace de la lumière réfractée sur le corps de Raymonde April, elle en atteste de manière indéniable sa proximité, sa présence. Cette figure humaine drapée désigne le sujet. En dépit d'une distance qu'imposerait la

fiction, et le personnage et le syntagme pronominal de la deuxième et de la troisième légende singularisent le sujet. La syntagmatique particulière de cette suite photographique ne viserait pas la ressemblance comme ces images semblent le figurer. Ces principaux éléments indiciels, le visage de Raymonde April et le pronom “je” dans l’énoncé verbal, réfléchissent et identifient plutôt l’auteur. Dès lors, cette structuration figurative met en scène le “je” avec des références à des réalités parcellaires du sujet par le biais de son entourage immédiat. Elle permet ainsi l’expression d’une idéalisation du moi dans le personnage emprunté à l’art lyrique. L’objet dénoté serait alors celui configuré par l’ombre tracée sur la pellicule photographique, indiquant à la fois la présence et l’absence du sujet.

Nous pourrions considérer cette entreprise comme une opération de projection des “figures nucléaires” d’un autoportrait dont la vraisemblance est marquée par le grain spéculaire du papier photographique. Dans les termes de la psychanalyse, cette démarche serait perçue comme l’engendrement d’une dialectique de différenciation du moi par rapport au “je”, ce qui correspondrait à cette prégnance d’une identité de soi pour le sujet. Mais ce récit sur la révélation du sujet donne à la fiction une fonction essentielle qui est celle de la conscientisation.

“L’essence de la conscience est de se donner un ou des mondes, c’est-à-dire de faire être devant elle-même ses propres pensées comme des choses, et elle prouve sa vigueur indivisible en se dessinant ces paysages et en les quittant”<sup>8</sup>.

La dernière phrase de la troisième légende évoque cet état de conscience et du malaise que cause l’évidence du miroir photographique: “Je me sentis coupable tout à coup”. La “déesse” disparaît dans l’ombre du sujet et l’artiste, qui a inscrit en écho au speculum de l’image photographique le mot miroir, reprend une position d’observateur par rapport à l’activité narcissique du geste photographique. L’entretien de soi à soi est permis grâce à cet intermédiaire de la réflexivité de l’image indicielle du cliché. Mais, sans la fiction, cette activité serait vidée d’une intervention édicatrice du moi alors que le sujet dispose d’un espace dans lequel il élabore un autre qu’il réintégrera à son univers mental.

Le texte photographique oppose une illusion d’identification au réel à une distance fictive en répercutant dans les signifiants des caractères à la fois indiciels et iconiques, et cela au double niveau narratif, à la fois dans l’énoncé figuratif et dans l’énoncé verbal. Parfois, le signifiant verbal a un référent symbolique et confirme la mise en scène du signifiant indiciel figuratif et vice

versa: le morphème déesse en réponse à la figure drapée et le morphème miroir qui réfère au texte figuratif de la suite photographique en dénotant une réflexivité de la photographie comme geste. “On me tendit un miroir et j’y vis tout cela”. le sujet se trouverait à la croisée d’une interfiguralité, qui est transversale à l’énonciation syntagmatique (en double phrase et à double niveau), ce qui instaure la paradigmatique. Mais cette paradigmatique a ceci de particulier qu’elle émane d’entre les figures. Cette structure joue en représentation et avec la représentation, elle conjugue le signe indiciel de la photographie avec le signe iconique d’une littérarité descriptive d’une ou des réalités et l’illusion d’une référentialité au réel, sous-tendue à la vraisemblance. L’analogie est tirée entre deux langages, l’un figuratif et l’autre verbal, afin de préciser les traits d’un autoportrait et d’entretenir la dualité du réel et de l’imaginaire, dans une duplicité de représentation. Il y aurait lieu de revoir l’absence en photographie, depuis ce discours de Raymonde April sur la photographie, l’abîme temporel, car cette distance se comble ici d’un dessein imaginaire.<sup>9</sup>

#### Notes bibliographiques

---

<sup>1</sup> W. Benjamin, Petite histoire de la photographie dans *Essais 1, 1922-1934*, Ed. Danoël, Paris, 1971-1983, p. 153.

<sup>2</sup> J. Courtés et A.J. Greimas, *Sémiotique Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Ed. Hachette, Paris, 1979, p. 148-149, 177-178.

<sup>3</sup> M. Blanchot, *L’espace littéraire*, Ed. Gallimard, Paris, 1955, p. 182.

<sup>4</sup> O. Ducrot and T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Ed. du Seuil, Paris, 1972, cf. la définition du récit, p. 378.

<sup>5</sup> Courtés and A.J. Greimas, Op. cit. p. 3.

<sup>6</sup> W. Benjamin, Op. cit. p. 166.

<sup>7</sup> P. Dubois, L’acte photographique (connexion et coupure) dans *Pour la photographie*, Germs, Paris, p. 152.

<sup>8</sup> M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Ed. Gallimard, Paris, 1945, p. 152.

<sup>9</sup> A partir de 1980, les légendes seront intégrées à l’image photographique de Raymonde April puis disparaîtront complètement. Il est à signaler aussi qu’une suite photographique de 1981 porte le titre d’Autoportrait et qu’une autre de 1982 s’intitule Moi-même. L’étude de l’autoportrait dans la photo de Raymonde April devrait être complétée par une lecture de ces deux suites.