

Bérard, Serge. — «Raymonde April : autour du portrait». — Parachute. — N° 43 (juin/juill./août 1986). — P. 10-13

## RAYMONDE APRIL AUTOUR DU PORTRAIT

SERGE BÉRARD

Un. «Je me lève et je regarde le mur de briques et les fenêtres de bois, je regarde un peu à droite le feuillage vert sombre de l'arbre ruisselant de pluie, et plus loin, derrière quatre vitres jointives, une femme à son affaire. Mes bras suivent le mouvement, ils font monter lentement un peu plus haut l'appareil à prendre des photographies, et voilà que je sens qu'il prend appui sur mon visage et que mes bras s'écartent comme deux ailerons indéfinis sur les côtes de mon corps. Je m'assieds, et ce faisant je me casse un peu en deux, sûr de ma pose, conscient qu'en même temps que mon corps fait angle, les bras viennent par devant, les mains effleurent les emplacements choisis pour le travail d'écriture, les paumes caressent les flancs de la machine à écrire. Je fais mouvement et dedans je bouge: les circuits, les mises en tension ont été tellement prémédités: précieuses actions, que j'ai dictées. Les machines sont ouvertes: il n'y a qu'à y mettre les mains et porter ses yeux sur ce qui se fait, et tenir un bon moment son Discours du trop de Réalité ou son Discours du trop peu de Réalité, ou Celui qui consisterait à se tenir entre les deux, arc-bouté des pieds et des coudes dans la cheminée très personnelle avec laquelle on fait ses comptes». (Denis Roche, *La Disparition des lucioles*) Toute à son affaire, ne voilà-t-il pas que Raymonde April ouvre à nouveau ses tiroirs, regarde encore ses négatifs. Elle en choisit finalement quatorze, quatorze tra(n)c(h)es de vie, quatorze fenêtres jointives où les espacements agissent comme ciment, et qu'elle a permutées un bon moment jusqu'à ce qu'elle en arrête l'ordre, quand «ça» s'est arrêté. Quatorze portraits dont les bords sont enlignés mais le contenu en discontinuité, et qui appellent tour à tour deux définitions paradoxales de la photographie. Celle d'une prédation qui découpe dans le continu du réel, qui le déchire en lambeaux à mesure qu'il est débusqué, et qui nous en restitue des fragments où la taille, dans les deux sens du terme, le couteau comme la règle, est entachée d'une violence arbitraire, celle de la chasse mais aussi celle faite à la dimension du réel, avec des bords qui paraissent tranchants comme un rasoir. Mais aussi son envers définitoire, son double inversé, où la discontinuité, l'hétérogène du réel et sa dispersion se trouvent organisés sagement sur une surface égale qui asservit le proche et le lointain, qui les unifie en une organisation de forme sinon de sens, qui force à un étrange compagnonnage des êtres ou des états divers, où les contacts sont quasi incestueux et où les bords deviennent des

silentblocs un peu écrasés qui réduisent les écarts de vibrations, qui assourdissent le bruit du temps.

Deux. On a dit des travaux précédents d'April qu'ils touchaient à tous les genres par lesquels il faut bien passer pour faire de la photographie. Ici, c'est plutôt de tous les genres d'un genre qu'il s'agit. Le genre standard du portrait où le sujet pose en se composant, en 1, en 3, en 10 et en 13, et où il nous fait sentir qu'il n'est pas dupe. Le genre vécu, où le sujet est pris dans sa course, en 5, en 6, en 9, en 11 et en 12, où on lui vole son temps, où il paie de sa personne (un prêté pour un rendu). Le portrait de groupe, avec dames, où la communauté des êtres apparaît bien réelle (elles étaient là ensemble) et qui contraste avec la communauté artificielle de l'ensemble, mais où la photographie ment le plus effrontément en créant un Trop de Contact ou un Trop d'Isolément qui n'est souvent que pure illusion d'instantané. Le portrait où le sujet s'échappe par un bord, comme en 5 et en 9, et qui nous donne envie de «pousser vers la gauche» pour y trouver la clé, ou bien s'échappe par effet boomerang dans un extérieur «en dedans » ou un intérieur en dehors de l'image, en 11, et qui nous donne envie de «pousser l'interrogatoire ». Portrait fantasmé en 4, portrait monumental en 8, portraits quotidiens, gros plans, plans américains, en pied, en situation ou dépouillés, etc. Mais surtout l'autoportrait, qui domine l'ensemble, en 2, 4, 7, 8, 11, 12, 14, qui donne la tonalité puisque le tout est une forme de mémoires en images (dans lesquels les lacunes sont à la fois présentes par la discontinuité au niveau du contenu et tuées par la continuité de la suite, on n'y laisse pas de blanc). Autoportrait qui à son tour est considéré sous plusieurs angles. D'abord l'approche classique, en 8, où tout le poids de l'auteure se fait sentir (le visage empreint d'un sérieux cézannien). Puis, l'«appropriation» de portraits de soi pris par d'autres, en 4, en 9, en 11 et en 12, où *l'authorization* (Snow), c'est la possession du négatif, l'auteur readymade et étrange dépositaire d'archives à son image. Et finalement, l'autoportrait «héroïque», où le photographe se tire à bout portant, où le sujet s'objectivise à bout de bras, se situant à la fois devant et derrière l'appareil dans une sorte de lutte à finir pour déterminer qui, de l'appareil ou du photographe, sera l'épicentre, autour duquel le reste basculera en images. Et qu'est-ce que ça donne? Un visage, ma foi, bien «entêté», comme dirait Barthes.

Trois. Sauf pour 2, 4, 7, 8 et 14, nous sommes devant de purs portraits où la transitivité du signe, sa nature indicielle, sa contiguïté physique avec le référent est si forte que seul le contexte de présentation (cette revue, l'intention de l'artiste, mon texte qui légitimise et vous qui êtes déjà prédisposé(e)) lui confère encore un statut artistique. Ces portraits reposent sur les genoux de l'artiste qui dit «C'est mon frère, là, c'est Serge, « ça », c'est Lucette, etc. » Le sujet y apparaît

tout cru, sans transformation culinaire d'aucune sorte. La préparation est ailleurs, elle existe au niveau de l'ensemble, et c'est là que l'intention de l'artiste se révèle, contredisant l'apparente naïveté des instantanés banals. L'album de famille n'y est en fait qu'appelé comme élément d'un registre stylistique minimal, l'autoportrait, n'y est retenu que parce qu'il pointe en retour l'artiste, quitte l'autoportrait que pour y revenir en force par le détour de l'autobiographique: «C'est MON frère, ce sont des gens que JE connais.» La dispersion d'êtres hétérogènes n'est qu'apparente, ils ne sont séparés que parce qu'il y a centrifugation dont JE est la cause. Ces portraits n'ont de contenu que pragmatique, ils sont ceux que J'ai pris, April rejoint par là le courant autobiographique qui concentre le sens de la photographie autour des circonstances de sa prise (celui des Cahiers de la photographie, Gilles Mora, Claude Nori, Denis Roche) où le sens est dans l'acte photographique, et moins dans l'organisation interne de l'image, et qui se présente comme un amplificateur d'existence (Mora). Les circonstances de la prise ne sont pas nommées comme telles, ici, mais elles sont implicites dans l'absence de style, elles l'informent. Par là seulement, car l'ensemble en entier désinforme à son tour l'existential, le «met entre parenthèses» en le récupérant «à sa suite», cette suite qui n'en est pas vraiment une (on va le voir) et qui n'existe que pour jouer sur le continu, qui met ensemble sans que ça marche vraiment des fragments d'existence et où la coupure, l'absence de lien, est le principe qui lie parce qu'il est constant. April a donc dans un premier temps reculé du résultat vers l'acte, puis elle saute par-dessus ces quatorze barils photographiques. et c'est ce survol qui intrigue.

Quatre. «Finalement les dernières lucioles s'en vont, ou elles disparaissent purement et simplement. Je me dis que c'est normal puisqu'après tout ce n'est que leur lumière qu'on voit, rien d'autre. Juste ce petit signal qui dit, pour rien, juste pour elles, pour savoir où elles sont et comment elles peuvent se retrouver: lumière-extinction... lumière-extinction... lumière-extinction... » (Denis Roche, *La Disparition des lucioles*) Pas de rêve, pas de fiction qui tiennent ce coup-ci; les personnages ne sont pas au bord d'un lac bleu, personne ne part pour la montagne et on s'évertuerait vainement à y chercher une trame narrative, pas de récit, pas de légende. Il n'y a que quatorze petites ouvertures par où la lumière a fusé à l'intérieur de cette pièce sombre dans laquelle April aime tellement essayer à se tenir, à s'exposer. Quatorze ouvertures semblables à des petites lucioles qui ont bourdonné autour de sa tête et de celle de «ses» autres. Un bourdonnement «auratique» (chez Benjamin, l'aura apparaît d'abord avec les premiers portraits photographiques avant d'être mise au rancart par la photographie, dans «petite histoire... ») qui lui sert à se situer par rapport aux autres. Les autres, les êtres des bords, comme

dit Michel Serres, ceux par lesquels on cherche à établir un continu. Inquiétante, April nous regarde sans tendresse, elle se produit comme une hallucination et nous rappelle que toute photographie est toujours un peu de l'ordre d'une vision eidétique, hallucinante de vérité, et qui dans l'autoportrait se double, se complique du dérèglement supplémentaire de l'autoscopie (Barthes), où l'on croit se voir soi-même, d'autant plus que c'est ce qu'on aura cherché à faire. Photographies: de petites étincelles de lumière qui sont toujours un peu perdues dans la «nuit des temps» qu'est la mémoire, sitôt prises, sitôt anciennes, et qui, dès qu'elles nous apparaissent pour la première fois, semblent déjà nous revenir.

Cinq. «Alors, indexés au plus intime, les indices photographiques sont d'autant plus puissants qu'ils sont faciaux, c'est-à-dire qu'ils présentent le spectacle par la face normalement vue par le regardeur, et en préservant les plans (quoique sommairement). Et ceci n'est pas trivial. Car l'empreinte-indice du sanglier dans la boue est concave pour convexe. Celle de l'enseveli sur le linceul de Turin est inversée gauche-droite, tout comme celle de la main imprimée sur la paroi de Pech-Merle. Celle de l'ombre sur un mur fait coïncider face et dos dans sa découpe purement négative. Au contraire, la photo, me faisait voir l'effet d'une cause dans la direction et selon les plans où je vois d'ordinaire cette cause, a pour résultat que cet effet provoque dans mes schèmes mentaux des déclenchements très semblables à ceux que provoque la cause elle-même.» (Henri Vanlier, *Philosophie de la photographie*) Et soudain, vous vous retrouvez partout, devant April, derrière son dos, à côté d'elle, vous êtes entraîné(e) dans la danse qu'April a chorégraphiée pour elle-même, pour se montrer sous tous ses angles mais aussi pour attaquer la photographie par toutes ses faces. De tout bord, tout côté, comme un insecte qui ne se lâcherait pas, April est sujet d'April photographe, April est sujet d'un autre photographe, April photographie des sujets, April se prenant, April prise par d'autres, April prenant les autres, toujours apparemment de face, mais en réalité tournoyant d'un côté comme de l'autre, sondant les statuts différents qu'elle peut occuper, au risque même de commettre le sacrilège, c'est-à-dire de n'être pas réellement l'auteure, incapable de rester en place comme s'il lui manquait toujours l'autre position, cherchant paradoxalement à mettre en ordre ses sensations à travers le débordement, se proposant à la fois comme centre et circonférence, substrat et structure, sujet comme pourtour, April, à essayer de se voir se voir, se retrouve dos à dos avec elle-même, et pris de vertige, vous vous retirez à l'écart, un peu de côté. De l'autre côté, comme mes commentaires qui sont toujours à côté de l'oeuvre, et dont j'ai toujours souhaité qu'ils soient placés par-dessus, pour qu'on comprenne bien que je ne fais qu'appliquer une couche «d'après».

Six. Qu'en est-il, en fait, de ce regroupement des autres dans un ensemble pris d'assaut par le Je, et qui semble animé d'une pulsation, ne s'échappant d'April que pour y revenir? Le corps April qui «nous» est présenté n'est donc pas, malgré une apparente exhaustibilité de ses positionnements, un corps plein, il est traversé latéralement par un nous à étage multiple. Le nous d'une collectivité en un sens simplement distributif apparaît d'abord, chaque autre et chaque état d'April y étant simplement additionné aux autres, non pas tellement un cumul en fait, mais un écoulement d'hétérogène sans liant d'aucune sorte. Puis ce superfluide acquiert soudain, par l'effet anonyme d'ensemble, la viscosité du nous de la collectivité indivise, où états et autres ne forment plus qu'un tout opaque face au spectateur, un corps (April) social impénétrable. Et celui-ci de fondre à son tour, aspiré par ce trou noir de la machine de l'autoportrait qui imprime à l'hétérogène une force centripète, et qui devient ce nous enflé que l'on utilise soi-disant par discrétion, pour dire je, pour inclure poliment l'autre dans sa danse, pour dire que «c'est comme pour vous», et qui «nous» appelle, spectateurs, par les multiples regards qui nous sont adressés, à compléter l'enceinte du corps April. Étrange et dernière inclusion, qui renverse les vapeurs de cette mécanique de l'autoportrait en suggérant qu'elle pourrait bien s'inverser à notre profit si d'aventure l'envie nous prenait de réclamer cette chorégraphie pour nous-mêmes. Assis dans votre fauteuil, vous oscillez à votre tour, entre la position du roi devant qui l'oeuvre prend sens, et la «quinzième» place de l'ensemble, assujetti au sujet tautologique et totalitaire April.

Sept. «Je voudrais en somme que mon image, mobile, cahotée entre mille photos changeantes, au gré des situations, des âges, coïncide toujours avec mon «moi» (profond, comme on le sait); mais c'est le contraire qu'il faut dire: c'est «moi» qui ne coïncide jamais avec mon image; car c'est l'image qui est lourde, immobile, entêtée (ce pour quoi la société s'y appuie), et c'est «moi» qui suis léger, divisé, dispersé et qui, tel un ludion, ne tiens pas en place, tout en m'agitant dans mon bocal: ah, si au moins la Photographie pouvait me donner un corps neutre, anatomique, un corps qui ne signifie rien! Hélas, je suis condamné par la Photographie, qui croit bien faire, à avoir toujours une mine: mon corps ne trouve jamais son degré zéro, personne ne le lui donne... » (Roland Barthes, *La Chambre claire*) Encore l'autoportrait «héroïque», à bout de bras. Sa répétition en 2, en 7 et en 14, est la seule scansion temporelle de l'ensemble et, effectivement, elle sert à en marquer les temps forts. April se sert de l'appareil photographique comme un déictique, «ceci est April», elle se saisit comme elle-même, «j'existe comme moi», rien de plus. La chorégraphie affolée de sa subjectivité à travers l'ensemble s'atténue et devient la danse du derviche tourneur. Elle acquiert une soudaine légèreté, l'appareil ne pèse plus rien dans sa main.

Huit. Dès les débuts de la photographie, on a insisté sur sa fixation de l'apparence transitoire des choses. Ce qui était imprimé, c'était donc l'opération de transit, le passage d'un point temporel à un autre d'un objet qui, sans honte, se laissait vieillir devant nous. (Vieillir: continuer à vivre, vivre alors qu'on est déjà vieux.) La chose, ou la personne, et là les violons barthésiens ou benjaminiens embarquent, se brûlait par les deux bouts, le bout de la vie et le bout de la photo, et ce qui en restait, c'est un petit tas de cendres, en au moins onze tons de gris si on s'était appliqué, qui s'organisait joliment en une trace et qui, nonobstant les déconstructeurs de code et dérogateurs de la mimésis, agissait comme conservateur fidèle (de temps) d'exposition automatique. Clic. On obtenait une momie sans maillot, la vérité toute nue mais déjà un peu vieillie, un cliché qui avait déjà fait son effet. Le temps faisait son oeuvre et la photographie faisait oeuvre de temps. «Oeuvre de temps tu ne... » On peut parfois payer cher ce petit tour de passe-passe fait au temps si, lorsque par un soir de ville, on regarde un ici-et-maintenant qui n'est plus là, mais jadis et inatteignable, et qui nous tourne le dos au moment même où on le tient dans sa main. Les souvenirs, ce réel d'avant auquel, à grand peine, on avait réussi à interdire droit de passage, ne voilà-t-il pas qu'il s'impose à nouveau avec la même absence de pudeur qui a présidé à sa conception, et la madeleine qu'on ne peut s'empêcher de sucer goulûment prend soudain un vilain goût de chimique.

Neuf. Encore un portrait d'April dont elle n'est pas l'auteure, mais dont elle signe l'inclusion dans l'ensemble. Sauf pour 4 d'ailleurs, le seul portrait sacrilège où sous l'emprise de l'autoscopie April joue l'effet de la photographie de soi, les trois autres an-autoportraits la montrent détournant les yeux, pur objet (9, 11 et 12). Peut-être que cette façon de s'approprier le déclic des autres sert à marquer son indifférence vis-à-vis l'artistique lourdement connoté, comme si elle cherchait à retrouver l'apesanteur culturelle propre aux débuts de la photographie? April elle-même vous dira qu'elle insiste pour mélanger les photographies quotidiennes avec celles faites avec une intention artistique, «parce que c'est rassurant de mélanger les deux». L'instantané banal, c'est la substance même de la photographie, là où son pouvoir évocateur est le plus grand, où il y est sollicité le plus crûment. C'est la langue de base, sur laquelle, après, viennent se superposer le style, l'intention documentaire, artistique, scientifique, etc. Ce degré zéro de l'écriture photographique est ici entraîné dans la suite des autres photographies, dont l'intention autobiographique et artistique le fait osciller étrangement entre portrait et autoportrait, photographie artistique et cliché banal.

Dix. «( ... ) les photographes sont des «indiens» qui nous vivent sous le nez, jouent avec précipitation, cavalant comme il n'est pas permis au-devant de n'importe quoi, cadrant ou mitraillant avec insolence en somme, captant aussi la moindre image qui passe comme si ça n'était pas de jeu qu'elle disparût. Ils se trimbalent, sans lourdeur, avec un arsenal international machinique, une fabrique à instantanés portative et à engrangement illimité (on y reviendra) dont je ne cesse de me demander comment il se fait que ça ne nous laisse pas tous rêveurs. En vrais «indiens» ils se moquent de Platon comme de l'«an quarante», ils sont tous de parti pris, ne croyant qu'aux appareils individuels et légers, ils sont sans histoire, vivant même en pleine économie de cueillette et n'ayant jamais besoin de se baisser pour ramasser. » (Denis Roche, *La Disparition des lucioles*) Impossible, malgré les apparences (qui peut résister à essayer de lire ces photographies de gauche à droite?), de trouver une structure qui fonderait la cohérence de l'ensemble et qui en ferait une véritable suite, ou série, même si l'artiste en a pourtant arrêté l'ordre. Impossible de conditionner l'intelligibilité de ces quatorze fenêtres, l'ordonnance ne semble suggérée que pour évoquer la structure, et que pour faire entrer celle-ci en conflit avec la pure arbitrarité de description qui est le propre d'une pratique «sauvage» de la photographie. Substrat, structure. La photographie, pure émanation du substrat, ne peut qu'en amplifier la présence, d'elle-même, elle existe sauvagement, sans convention, elle ne serait pas langage, mais parole, mouvements musculaires et sons, mouvements mécaniques et images. La fonction des éléments de l'ensemble est purement diacritique, chacun d'eux possède un maximum d'information (la vision eidétique). mais ils ne sont pas orientés, ils n'ont pas de sens, in-signifiants parce qu'in-structurés. La suite n'existerait que «formellement», qu'en apparence, elle n'existerait pas en tant qu'objet de théorie, elle est au maximum informante, ouverte, individualisée et décodifiée. La photographie serait montrée totalement motivée, pure contiguïté d'avec le réel et donc sans signe, sans convention, sans sens. April organise ces prises de réel, les constitue en un objet apparemment pensable, et dans le même mouvement laisse la pure contingence des photographies dissoudre la structure. Sitôt vue, sitôt disparue, et aucune démonstration n'est possible, qui pourrait nous convaincre de la réalité de cet objetstructure, de l'existence d'un système d'éléments en interaction.

Onze. «What are you doing there, » we asked, «writing something?» Snow White looked up. «Yes,» she said. And looked down again, not a pinch of emotion coloring the jet black of her jet-black eyes. «A letter?» we asked wondering if a letter then to whom and about what. «No,» she said. «A list?» we asked inspecting her white face for a hint of tendresse. But there was no

tendresse. «No,» she said. We noticed then that she had switched the tulips from the green bowl to the blue bowl. «What then?» we asked. We noticed that she had shifted the lilies from the *escritoire* to the *chiffonier*. «What then?» we repeated. We observed that she had hauled the Indian paintbrush all the way out into the kitchen. «Poem,» she said. We had the mail in our paws still. «Poem?» we said. «Poem,» she said. There it was, the red meat on the rug. «Well,» we said, «can we have a peek?» «No,» she said. «How long is it?» we asked. «Four pages,» she said, «at present.» «Four pages!» The thought of the immense work... ». (Donald Barthelme, *Snow White*)

Plus qu'indienne, la photographie serait animale, de l'eau dans de l'eau comme dit Bataille, elle épouserait l'objet, elle serait inconsciente, entièrement malléable au réel, entièrement sollicitée par lui. A l'origine de ce regroupement, c'est-à-dire sa raison d'être, se trouve April qui investit l'ensemble de sa présence et qui se tient au plus proche de la réalité affective de l'esthétique, elle vit la pratique photographique. Paradoxalement, la «structure» qu'offre April n'aurait pour objet que le point de vue d'April, et l'illusion d'une compréhension (mettre ensemble), que présenterait la structure est en fait un débordement, un désordre apparemment mis côte à côte, foisonnement et richesse de l'expérience affective mais par cela même, décodifiée et donc dépourvue de sens. La suite est structurée comme on dit de l'inconscient qu'il serait structuré, on pourrait vainement y chercher condensation et déplacement propres à l'expérience du rêve, on ne toucherait pas au mécanisme de l'ensemble, la loi et le désir s'y dérobent, et ne sont saisis, comme il se doit, qu'à la dérobee. On pourrait tout au plus remonter à la propre rationalisation d'April, alourdie en plus de la censure de l'artistique, on commenterait les couches extérieures. April seule est porteuse du sens, mais comme simple donatrice de sens centrifuge (Merleau-Ponty) d'où les significations jaillissent, sans qu'elle puisse être à son tour objectivée. La structure serait un objet sans substance, la substance n'aurait pas de structure objectivable, les deux se retrouveraient dos à dos, et ils n'auraient rien à se dire.

Douze. De cette «série» qui est forcément un intervalle de temps dans la vie d'April, rien ne nous en indique la longueur, si ce n'est qu'April y apparaît physiquement égale à elle-même. Rien ne nous indique que l'ordonnance est conforme au cours du temps, au contraire, la scansion de l'autoportrait héroïque semblerait indiquer un repli du temps sur lui-même et, donc, non un rendu réaliste, historique, des événements, mais une perception qualitative du temps, subjective, de l'ordre du souvenir comme de l'ordre du présent. Rien ne nous indique si cet intervalle lui parut court et peuplé, long et vide quand elle l'a vécu, comme quand elle s'en souvient. Il n'y a qu'une succession de quatorze instants dont on serait bien en mal d'évaluer les positions respectives et les intervalles qui les séparent. Ce temps psychologique, de la subjectivité et de la conscience du

présent, échappe presque entièrement au temps mesurable, et il est le seul temps qui corresponde à ce que nous sommes, par lequel nous avons pu nous laisser être. L'existence et le temps présent sont l'habitable du Je, et le passé comme l'avenir ne sont évoqués que dans un présent, un instant qu'évoque naturellement l'instant photographique. Autoportrait formel des souvenirs qui se pressent dans le présent d'une conscience, un «je me souviens» où l'indicatif indique un «je suis», fermé à tout structuralisme qui est atemporel, qui ne peut rendre compte que d'un réel statique.

Treize. Derrière le portrait de l'autre se cache le véritable sujet, le photographe comme héros de la scène, celui par lequel l'événement photographique s'est produit, le cadre dans lequel l'autre habite. C'est peut-être dans les photographies où le photographe se tait que son omniprésence s'impose avec le plus d'assurance, il est celui par lequel nous voyons «ce qu'il a vu». En même temps, l'objectivation photographique marque sa distance par rapport au réel, sa négativité s'exerce par les négatifs qu'il prend, où, dans l'acte de la prise, se produit le retour vers soi. Le sujet April est le point focal à partir duquel tout bascule en images, la photographie de l'autre est un autoportrait implicite, hors foyer, April est comme un bruit de fond à la surface de l'image.

Quatorze. «Il y en avait, il y a dix ans, de ces choses qui m'intimidaient! « La poésie concrète», «Andy Warhol» et puis Marx et Freud et le structuralisme – et les voici envolés, tous ces «Universal pictures» et rien ne doit plus opprimer quiconque si ce n'est le poids du monde. » (Peter Handke, *Le Poids du monde*) Dernière scansion de l'autoportrait héroïque, en fait, le point d'orgue. Comme si dans cette «suite», April reprenait ce va-et-vient entre soi comme sujet d'énonciation et soi comme sujet de l'énoncé propre à l'autoportrait peint, vu, peint, vu, peint, etc., en lui ajoutant un troisième temps: photographe (autoportrait), photographié (an-autoportrait) et photographe (autoportrait implicite), et que, comme pour en souligner le bercement, elle avait conséquemment répété l'autoportrait héroïque trois fois, cycle à trois temps de l'autoportrait photographique où chaque élément, chaque photographie est un autonome qui se désigne comme autoportrait dans un ensemble qui fonctionne comme une logomachie: où chaque élément, chaque photographie est un creux, vide de sens parce que purement investi de ce point de fuite qu'est le sujet.