

RAYMONDE APRIL : UNE ÉTHIQUE DU RETRANCHEMENT
VINCENT LAVOIE



Ses yeux, perdus en plein regard, se fixent sur l'objectif. Le visage est pâle, les lèvres serrées. Elle est seule, dans un espace vide, à attendre que le sujet se présente. Elle ne sait pas que son regard est déjà en train de raconter une histoire.



Raymonde April
œuvre photographique
VINCENT LAVOIE

Elle est seule, dans un espace vide, à attendre que le sujet se présente. Elle ne sait pas que son regard est déjà en train de raconter une histoire. Elle est seule, dans un espace vide, à attendre que le sujet se présente. Elle ne sait pas que son regard est déjà en train de raconter une histoire.

Elle est seule, dans un espace vide, à attendre que le sujet se présente. Elle ne sait pas que son regard est déjà en train de raconter une histoire. Elle est seule, dans un espace vide, à attendre que le sujet se présente. Elle ne sait pas que son regard est déjà en train de raconter une histoire.

Elle est seule, dans un espace vide, à attendre que le sujet se présente. Elle ne sait pas que son regard est déjà en train de raconter une histoire. Elle est seule, dans un espace vide, à attendre que le sujet se présente. Elle ne sait pas que son regard est déjà en train de raconter une histoire.

Elle est seule, dans un espace vide, à attendre que le sujet se présente. Elle ne sait pas que son regard est déjà en train de raconter une histoire. Elle est seule, dans un espace vide, à attendre que le sujet se présente. Elle ne sait pas que son regard est déjà en train de raconter une histoire.

Elle est seule, dans un espace vide, à attendre que le sujet se présente. Elle ne sait pas que son regard est déjà en train de raconter une histoire. Elle est seule, dans un espace vide, à attendre que le sujet se présente. Elle ne sait pas que son regard est déjà en train de raconter une histoire.

S'il est une pratique photographique où l'intime côtoie le public avec délicatesse et circonspection, c'est bien celle de Raymonde April. Des images qui fascinent par leur mise en scène conçue à partir d'éléments du quotidien et où parents et amis sont promus acteurs. Des images qui certes privilégient la fiction sur l'enregistrement plat du réel mais qui toutefois ne nient pas le pouvoir d'attestation de la photographie. Un «petit côté documentaire¹» qui souligne moins la véracité de l'image photographique qu'il n'agit comme contrepoint à une conception de la photographie par trop nostalgique et qui n'aurait de sens que pour son auteur. Car la dimension documentaire du travail de Raymonde April témoigne d'un souci du spectateur puisqu'elle suppose une mise en ordre du matériau biographique dont sont composées ses oeuvres. Bien que l'histoire personnelle de l'artiste constitue une composante intrinsèque de sa démarche créatrice, on ne saurait dire du parti pris autobiographique de Raymonde April qu'il aménage des avenues conduisant à l'appréhension d'un espace intime. En effet, l'autobiographie voile davantage qu'elle ne révèle la vie privée de l'artiste puisqu'elle n'est pas présentée comme recelant des histoires singulières mais bien comme un matériau malléable, voire protéiforme. *Le souper*, 1984, par exemple (exposé au Musée d'art contemporain de Montréal, *Voyage dans le monde des choses*, 1986), dit peu quant à la place que tient ce repas dans l'histoire personnelle de l'artiste. On devine que l'amitié lie les personnages entre eux puisqu'ils mangent, discutent et rient autour de la même table. Un détail cependant: une place s'est libérée. Qui manque? Et pour quelle raison? Il est si facile de spéculer sur le sens d'une telle image que l'on soupçonne que ce vide constitue une stratégie susceptible de brouiller la lecture du spectateur ou encore une mise en garde lui enseignant à ne pas chercher un sens unique et souverain. Donc, malgré la familiarité du sujet, le spectateur demeure en retrait de la scène, confiné à sa position d'observateur un peu halluciné par l'éventail des angles d'analyse. Car bien que ce soit des amis ou des parents qui figurent dans ses images et que celles-ci fassent l'objet d'une exposition, donc d'une présentation publique, loin de nous le sentiment d'avoir un accès privilégié à un univers privé ou même intime, loin de nous aussi l'impression de regarder des images tirées d'un album de famille. Pourtant les images de Raymonde April sont manifestement chargées d'affect et le presque rien documentaire dont nous parlions est là pour nous le rappeler. Voilà peut-être pourquoi elles nous paraissent à la fois proches et lointaines: proches car elles sollicitent un regard attentif, sympathique, parfois même complice, mais aussi lointaines parce que c'est avec précaution qu'elles se livrent à nous.

On retrouve ici cette esthétique de la distance caractéristique de la production de Raymonde April. *La géométrie*, (*Debout sur le rivage*), 1984 (*Voyage dans le monde des choses*, 1986), est à

cet égard exemplaire. Bien que le modèle soit présenté sous une forme qui le constitue de toute évidence comme le sujet de l'image, s'agit-il pour autant d'un portrait? En regard des conventions du portrait, cette œuvre transgresse un interdit majeur: l'occultation du visage. Il est en effet difficile de procéder à l'identification de ce visage voilé par une pellicule de plastique semblable à celle dont on se sert pour ranger des diapositives. Mais outre qu'il compromet l'identification de la physionomie du modèle, est-ce que ce voile de plastique est vraiment dépourvu d'informations quant à l'identité de celle qu'il couvre? Ce papier mica n'est-il pas l'attribut d'une pratique photographique? N'est-il pas alors d'autant plus évocateur de l'activité à laquelle il renvoie du fait qu'il épouse le visage de la photographe (?), ce miroir des passions? Encore une fois la composante autobiographique agit comme un masque qui s'interpose entre le sujet de la représentation et le spectateur. En fait, nous sommes piégés par une rhétorique familière qui, en dernière instance, se refuse à signifier. Aussi est-il difficile de porter un regard fêti-chiste sur les oeuvres de Raymonde April, puisque aucun des éléments composant ses images ne se présente isolément. Même le mode de présentation des clichés en série empêche de survaloriser une image plutôt qu'une autre du fait des interactions tant formelles que sémantiques qui se produisent entre chaque photographie.

Cette question du fétichisme nous semble être posée avec acuité par la série *Sphinx*, 1988-89 (exposée au Musée d'art contemporain de Montréal, *Tenir l'image à distance*, 1989). Comportant six photographies de formats variés, cette série montre des personnages pris dans la foule au hasard. Ces représentations sont agrandies et cadrées de telle sorte que les personnages tantôt noyés dans la foule paraissent dès lors sortir de l'anonymat. Le dispositif photographique les ayant distingués de la foule, peut-on parler de fétichisme? Ce pourrait être vrai si les règles inhérentes à la pratique élective du portrait avaient été appliquées, mais tel n'est pas le cas. Aucune mise en scène, aucun dispositif scénique, pas d'accessoire, enfin rien des stratagèmes auxquels le portraitiste a habituellement recours au moment de la prise de vue. À la place, des individus à l'identité inconnue qui se détachent sur un fond urbain tout aussi anonyme. Alors que l'on retrouvait dans *La géométrie (Debout sur le rivage)* un usage explicite des règles et des conventions régissant la pratique du portrait — emploi d'un fond neutre, adoption d'une pose, position centrale du sujet, contrôle de l'éclairage —, la série *Sphinx* se refuse toute référence à cette rhétorique quoiqu'elle présente la même insaisissabilité des figures et provoque le même sentiment d'exclusion dès lors que l'on croit toucher à l'essentiel du sujet. Mais ce qui étonne, c'est l'effet d'intimité, de proximité, provoqué par le regard ségréatif de l'appareil

photographique. Une intimité somme toute illusoire puisque tributaire de «la conjonction du calcul et du hasard²». Les images de Raymonde April sont certainement précieuses puisqu'elles font du retranchement et du secret leur principal mode d'exposition. Des images qui expriment le privé sans jamais l'exhiber. Des images où la fiction fait écran aux regards trop inquisiteurs. Des images enfin un peu pudiques où l'expression de soi s'effectue sous le mode du retrait.

¹ Texte de l'artiste dans *The Impossible Self*. Winnipeg, Winnipeg Art Gallery, 10 avril - 10 juillet 1988, p. 19.

² Régis Durand, «Raymonde April, sphynge du familier», dans Art Press, «Spécial photo», 1990, P. 59.