

**Boulangier, Chantal. — «Raymonde April». — Parachute. — N° 71 (juill./août/sept. 1993).
— P. 35-36**

**RAYMONDE APRIL : GALERIE VU, QUÉBEC, 27 MARS-18 AVRIL
CHANTAL BOULANGER**

L'ampleur de l'œuvre de Raymonde April offre des pistes riches et nombreuses pour la définition et la mise en lumière d'un projet photographique unique. Depuis une quinzaine d'années, l'artiste élabore une architecture fictionnelle qui ne cesse de se ramifier. Dès les œuvres de jeunesse, les autoportraits avec légendes instituèrent cette course, ces glissements incessants entre la réalité et la fiction, je étant un autre; elle avait posé les assises de son esthétique. Cette philosophie de la photographie en est une d'attente attentive, de disponibilité au bruissement des choses, « se tenir prête... chercher le temps et l'espace » (R. April), s'appropriier d'humbles portions de réel et les transformer en sublime, rechercher les mutations du presque rien en mythique, voyager entre le passé fantasmatique et le présent multiforme.

Si on a beaucoup usé de la théorie piercienne du signe pour parler de la photographie au cours de la dernière décennie, tout discours contemporain sur le médium ne pouvant éluder cette donnée théorique désormais indissociable de notre appréhension de l'essence même du médium et de son rapport « physique » au monde, force est de constater qu'historiens et critiques d'art sont de plus en plus confrontés à l'insuffisance de cette théorie, à sa non-pertinence lorsqu'il s'agit de cerner la genèse de l'oeuvre photographique. L'image photographique, en tant qu'empreinte, aurait engendré un art foncièrement réaliste, cependant que les discours sémiotiques et des analyses à caractère idéologique, celles d'Hubert Damisch entre autres dans les années soixante, ont déconstruit la thèse de l'effet de réel au profit de l'idée de transformation du réel par l'image photographique. Celle-ci ne saurait se laisser réduire à sa fonction de décalque, de miroir du réel; au-delà de la spécificité du médium demeure donc l'énigme du sens. Comment les images photographiques font-elles sens ? Présentent-elles une spécificité autre que technique dans leur processus même de signification? La puissance, la vérité de l'image sera à chercher, non plus seulement du côté de la réalité, mais surtout du côté des modalités de constitution de l'image tout autant que du message. C'est dans son artificialité même que la photographie engendre un réel. Selon Kafka, la photographie attire le regard sur le superficiel, alors qu'elle camoufle la vie

secrète qui se faufile entre ombres et lumières (S. Sontag). Il s'agit donc de parler du regard porté sur la photo en tant qu'elle met en place un théâtre d'apparition des mémoires.

L'exposition à la Galerie Vu regroupait sept oeuvres produites entre 1986 et 1992; une monographie intitulée *Réservoirs Soupirs* accompagnait l'événement. Le titre même de cet ouvrage nous renvoie d'emblée de l'autre côté du réel, la connotation onirique véhiculée par l'idée de soupir imposant le corpus d'oeuvres comme réceptacle de « sons ou chants mélancoliques ». Cette appellation poétique inscrit le projet photographique de Raymonde April en tant que distanciation par rapport au poids des choses et déplacement du réalisme vers la vérité intérieure, vers ce qui s'agite derrière le visible. Le sens de l'œuvre photographique, c'est la quête de quelque chose d'oublié en nous, disait Régis Durand. Car si le réel impose à tous les photographes ses contingences, Raymonde April a pris depuis toujours le parti du horscadre, du hors-champ. La réalité manque de chair ainsi transposée sur la surface glacée d'une photographie et le fameux « punctum » de Barthes (le médium doit se faire oublier au profit de ce qui me point) confirme la nécessité d'investir l'image d'un corps imaginaire. L'artiste « s'endort dans une caméra géante » (R. April) et s'installe dans un processus illimité de captation, de chasse d'images. De ce côté de l'acte photographique, du côté de l'image-acte, l'artiste compulse ses planches-contact comme on feuillette un livre d'images. Elle va tenter d'imposer d'autres images à celles qu'elle voit déjà. Du côté du regardeur, l'image sera, aussi, à faire.

Pour certains penseurs de la photographie, tel Jean-François Chevrier, l'entreprise romanesque de Marcel Proust devrait être un modèle pour les photographes en tant que la photo fait oeuvre de mémoire. Pour l'écrivain, comme pour le photographe, il y a omniprésence de la « chambre », de l'attente, et il y a surtout cette intense fouille archéologique par et avec la mémoire. Les images de *Réservoirs Soupirs* regroupent des visages (Proust avait la passion de la figure humaine), des paysages et surtout des personnages dans des lieux extérieurs. Ainsi, *Les Chefs miroirs* (1991) superpose deux hommes, suspend leur geste de travailler la terre et par un effet miroir dédouble la scène. Les sujets des images se conjuguent à certaines astuces techniques et à des stratégies compositionnelles pour établir une atemporalité. *L'Âge des feux* (1992) efface plusieurs repères chronologiques et la femme et l'enfant pourraient appartenir aux années cinquante; la fumée qui s'élève à l'avant-plan vieillit le cliché, tout autant que le traitement de la surface en gris uniforme; quant aux personnages de *Journée de chutes* (1990), ils sont nus sur des rochers près d'une rivière; on ne voit pas les visages et la prise de vue en plongée marque la distance entre ce

petit paradis hors du temps et la vraie vie; oeuvre exemplaire que *Zénith* (1991), une photographie virée au jaune avec, déposés devant elle sur une tablette, des objets: ficelle, verre à vin... Ici le décalage avec les objets tangibles matérialise, rend visible l'éloignement du réel et met littéralement en scène la réalité de l'image. L'absence d'ombre découpe cette route de campagne dans la saturation lumineuse de midi et la suspend au-delà du passage du temps. Dans chacune des images, la fumée, le flou, le dédoublement, la lumière répartie également trichent avec la réalité.

Raymonde April a toujours privilégié la chasse aux êtres aimés et aux décors familiers. Sa caméra, telle une machine amoureuse, délimite des géographies quotidiennes. Chacune des photographies a la densité du rêve, peu de détails anecdotiques, des contextes hors du temps. C'est cependant en circulant dans ses marges que des constellations naissent et interpellent cette fameuse mémoire involontaire qui fut au coeur de la *Recherche du temps perdu* de Proust. Les phrases photographiques que l'on élabore ainsi sur le mode elliptique ancrent l'oeuvre dans la durée, si propice au surgissement de pans de vie enfouis. Le marquage du territoire esthétique s'apparente, chez Raymonde April, à la quête amoureuse, en voulant contrer la fuite du temps et s'absenter du réel pour se déplacer sans cesse à la frontière de la fiction. En dessinant des cartographies intimes, en mettant en place des histoires potentiellement légendaires, son oeuvre s'approche de l'histoire comme protestation d'amour telle que, selon Barthes, la concevait Michelet, celui-ci voulait en effet faire d'elle le dépositaire de valeurs menacées; menace en effet que ces perpétuels bombardements d'images qui nous aveuglent souvent.

L'exposition « *Réservoirs Soupirs* » intensifie l'expérience de la dualité propre à toute lecture de la photo : le présent de la sensation et le lointain de l'imaginaire. Travail de retracement, de «révélation ». Le spectateur débusque d'autres vues derrière les scènes aménagées par l'artiste. Cette invention de nouvelles mémoires rejoint la dynamique de l'écriture. Cheminer à travers la matière chaotique du monde pour en ramener des images parées, saturées.