

Lamarche, Bernard. — «Les Beaux jours de l'intime : Raymonde April : Les Fleuves Invisibles». — Le Devoir —(sam.6 déc. 1997). — P. B9

LES BEAUX JOURS DE L'INTIME

LES FLEUVES INVISIBLES, Raymonde April, Musée d'art de Joliette,

145, rue Wilfrid-Corbeil

Jusqu'au 4 janvier 1998

BERNARD LAMARCHE



«Regroupées, les photographies se souviennent.» On peut lire cette phrase sous la plume de Nicole Gingras, conservatrice invitée, dans le magnifique petit livre qui tient lieu de catalogue accompagnant l'exposition à caractère rétrospectif des œuvres photographiques de Raymonde April qu'elle a organisée et qui tient la route jusqu'au 4 janvier prochain au Musée de Joliette. À elle seule, cette phrase pourrait résumer les axes que Gingras a voulu privilégier en donnant forme à cette exposition, en même temps qu'elle expose clairement les enjeux soutenus par ce regard en arrière.

D'une part, Gingras a retenu des oeuvres de Raymonde April celles qui sont aptes à générer un intertexte reliant les différentes séries qui jalonnent sa carrière longue d'une vingtaine d'année. D'autre part cette réunion étoffée porte en elle les moyens de faire taire les détracteurs de cette production qui a fait histoire, en montrant comment les forces qui sont les siennes remontent à quelques années déjà, à un moment où la réception de ses œuvres n'était pas aussi généreusement répandue et où sa manière n'avait pas encore fait école. Le sort qu'ont connue les œuvres de April, favorable comme en témoigne son accession rapide à des expositions majeures, possède le revers qu'implique la rhétorique de l'intime qui est la sienne, dont la formule semble facilement pastichable, une proie facile à la citation et à la reprise, à la production d'une série de clones qui viennent à lasser terriblement parce que trop rencontrés.

Les images se souviennent

Au contraire des discours théoriques qui retiennent de la photographie sa capacité à valoriser le retour en arrière, qui s'attachent à l'antécédence du référent en opposition à la présence en «temps réel» avec le spectateur (le pôle de la réception), Gingras cherche à défendre pour les œuvres photographiques de April un discours qui activerait les liens que peut faire le spectateur, certes entre chacune des images d'une série, mais également entre chacune de ces séries. En effet le jeu de l'intime se déploie chez April à travers une panoplie de manières fétiches: l'autoportrait volontairement approximatif, par exemple, mais aussi les cadrages décentrés, les fuites hors foyers des motifs représentés, etc.

Gingras a très habilement joué le jeu de l'histoire. En rapprochant ces séries judicieusement sélectionnées, elle montre comment très tôt chez April s'est manifesté un regard personnel sur les codes propres à la photographie documentaire, ce qui a valu à «l'artiste en arts visuels» la réputation d'avoir «trafiqué» le genre. Par exemple, elle affiche net la récurrence de certains personnages, qui selon elle arrive à combler les écarts que chacune des images entretient avec les autres, donnant corps aux effets de narrations qu'on a l'habitude d'y voir.

De l'intime

Il devient de plus en plus commun de dire en quoi une image peut avoir l'air intime sans réellement l'être. De dire combien certaines images peuvent jouer les cordes de l'intime seulement en manipulant l'idée qu'on se fait de ce type de proximité. De s'arrêter à saisir ce

qu'en réalité nous offre l'image en tant que «privé» et ce qu'elle nous retire en ce qu'elle joue de signes rendus communs par l'usage. Des objets nous semblent familiers parce qu'on en partage l'expérience. Ils semblent tout à la fois appartenir à la réalité d'un autre dans la mesure où nous n'en aurions pas disposé de la sorte. Le «théâtre de l'intime»: cette expression a toujours eu quelque chose de terriblement paradoxal. Les percées dans le banal nous réconfortent parce qu'elles nous donnent l'impression de toucher précisément aux fondements de la singularité de l'autre. Le très connu, pourtant, cache dans ses poches les artifices que l'image brandit pour mieux nous cacher qu'elle est, justement, une image. L'art d'April a toujours participé de cette approche.

On oublie peut-être parfois combien une image intime peut jouer par contre des mêmes codes que l'image dite publique. En ce sens, vous remarquerez que jamais les personnages captés par la caméra de la photographe n'esquissent de gestes. Jamais ils ne sont pris en train de transiger totalement avec l'univers du domestique. Le geste chez April se travestit toujours en pose. Une oscillation entre un «faire-tableau», une certaine majesté figée, et une rencontre avec une supposée intimité en ressort. C'est dire combien les sujets repris maintes fois par April, qui sont liées étroitement à son quotidien, singent les codes convenus d'autres genres. Donc, «*la métamorphose du banal en poétique*» pour reprendre les termes de Gingras, passe non seulement par la famille d'images que l'artiste manipule depuis vingt ans — c'est ce que soutient la commissaire —, mais aussi par la déstabilisation du descriptif par le saisissement du gestuel qu'implique la pose. Chez April, l'instantané photographique mime la lenteur de l'image que semble toujours induire le portrait figé. Rarement April fait de concessions à la composition de l'image.

L'Arrivée des figurants

Quatre-vingt trois photographies dressent le parcours de l'exposition. De celles-ci, trente-trois appartiennent à une seule et même série, terminée en 1997, titrée *L'Arrivée des figurants*. Plusieurs de ces images rejouent autrement des prises de vues que l'artiste avait réalisées bien auparavant. La nature rétrospective de cette série partage son esprit avec toute l'exposition. On croit y reconnaître des situations familières, certains personnages reviennent changés. Avec ce dernier travail, April montre que la syntaxe si singulière avec laquelle elle ordonne ses images n'est pas victime d'essoufflement. L'artiste a conscience que de rester longtemps dans les zones

qui sont les siennes épure et définit son langage, mais du coup l'épuise petit à petit. Plutôt que de s'extirper en éclatant totalement sa manière, April cherche plutôt des moyens de la renouveler.

Juchées haut, de larges dimensions, ce cordon d'images vient à nous plus qu'il nous laisse aller à lui. La dimension monumentale et la hauteur de l'accrochage introduisent un supplément d'effet qui court-circuite l'appropriation par le spectateur de ces images, empêchant l'abus possible d'une quelconque métaphore du journal intime. Encore que l'agencement de ces images de sources manifestement disparates suffit à donner à croire que la fiction qui est jouée devant nos yeux est celle de l'image plus que celle du biographique au sens convenu du terme.

Il faut retourner voir ces images et ces suites. L'émulation du vocabulaire qu'April a contribué à imposer, l'omniprésence dans la photographie actuelle au Québec de cette manière de «fictionnaliser» le récit documentaire, de le rendre plus proche de la littérature, parfois même d'une certaine poésie de l'image (encore faudrait-il définir de quoi il s'agit), phénomène à verser du côté des effets pervers de la réussite d'une pratique, ne devrait pas vous retenir d'aller voir l'exposition du Musée de Joliette, avant qu'elle ne parte pour Vancouver (Galerie de la U.B.C.), puis à Toronto, pour hypothétiquement se retrouver à Paris (une escale encore à confirmer). Afin de ne pas oublier 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 —, il faut revoir ces images que nous avons plus souvent qu'autrement l'impression de connaître, une impression qui fausse la véritable richesse de cette imagerie.

Ah oui! J'oubliais! Cette exposition fait partie du Mois de la photo à Montréal, on n'en avait pas parlé depuis une mèche, de celui-là. Quant à nous, cette dernière mention clôt l'affaire. On remet ça dans deux ans!