

**Lamarche, Bernard . — « Tout embrasser (encore) : entretien avec Raymonde April ».—
Esse.—Dossier : l'Extimité.— 2006**

Tout embrasser (encore)

Entretien avec Raymonde April par Bernard Lamarche

Depuis la fin des années soixante-dix, la pratique photographique de Raymonde April est en règle générale présentée comme s'inspirant du quotidien, à la rencontre du documentaire, de l'autobiographie et de la fiction. Pour cette entrevue, elle discute de sa production en résonance avec la notion d'extimité.

Bernard Lamarche : À lire Serge Tisseron dans *L'intimité surexposée* (2001), les phénomènes d'extimité semblent essentiellement reliés à des pratiques issues de technologies relativement récentes. Il n'y a qu'à penser au téléphone qui n'est plus un outil manipulé dans le seul repli de la maison ou encore à la télévision qui offre à la vue ce qu'il est convenu de comprendre désormais comme des simulacres de vies ne permettant plus de distinguer aussi facilement qu'auparavant le privé du public. Le sociologue place aussi les pratiques de l'auto-fiction dans le collimateur de cette rubrique autrefois formulée par Lacan. Le privé s'expose en public, dans un mouvement qui met à mal ces catégories autrefois plus fermement étanches. À regarder votre travail, on se dit que Serge Tisseron n'a pas ratissé assez large lorsqu'il envisage les conséquences de l'expansion de l'extime. L'exposition de soi, le déploiement de l'intime au-delà d'une volonté de rendre poreuses les catégories du privé et du public, n'est-elle pas centrale à votre production en dehors de cette pratique de l'auto-fiction plus facilement reconnaissable ? Une bonne partie de votre production joue sur les notions de l'autoportrait et de l'exposition de soi mais, surtout, de l'exposition d'une partie seulement de l'intimité.

Raymonde April : C'est assez paradoxal en effet. J'ai l'impression que si j'ai commencé à travailler l'autoportrait, à photographier mes amis et à photographier dans mes intérieurs, c'était parce que je ne voulais pas m'exposer en sortant de ce que je connaissais pour aller vers ce que je ne connaissais pas et ainsi me l'approprier. Ce n'était pas par pudeur, en raison de scrupules ou par un sens de la responsabilité très prégnant que je ne m'engageais pas, dans mes projets, à représenter des gens dont je ne savais rien ou qui auraient pu se sentir utilisés. Je prenais mes sujets proches de moi, parce que je savais qu'ils étaient à ma disposition. M'exposer dans des endroits ou dans des thématiques que je ne connaissais pas revenait à m'exposer à des dangers.

Rester sur un territoire connu était une manière de fabriquer de la fiction à partir de peu de choses. Je me mettais à l'abri de certaines erreurs, comme d'interpréter des choses de la mauvaise façon parce que je ne les saisisais pas. C'était pratiquement une sorte de caution intellectuelle.

B.L. : Par contre, s'il y a une part de votre production qui est de l'ordre de l'autoportrait, ce n'est jamais que ça. Il y a rarement des cas où Raymonde April est vue qu'en et pour elle-même. C'est une intimité mise au profit d'une fiction, autrement dit, l'autoportrait n'est pas laissé intact.

R.A. : Ici, on navigue entre l'intention de départ et ce que ça devient en bout de ligne. L'intention de départ aurait pu être pour moi de faire de la mise en scène, de fabriquer de la fiction. L'objet donné au bout du compte aurait pu tout de même être un autoportrait, il aurait pu comporter une partie de document, de factuel ou encore devenir la représentation d'une époque, d'un temps ou d'une personne qui passe à travers certaines étapes, qui évolue ou qui vieillit. À l'inverse, l'intention de départ peut être de montrer des choses qui sont connues dans la vie de quelqu'un, mais l'œuvre devient tout de même participatoire et ouverte, parce que les gens peuvent s'y projeter et s'identifier à ce qui est montré. Dans mon travail, je peux voir les deux avenues. Les travaux plus anciens sont faits avec un désir de saisir un moment potentiel de fiction. Les derniers travaux, ce sont vraiment des documents. Il n'y a aucune fiction, tout est absolument arrivé. Ce sont des choses montrées qui sont encore très brutes, mais dans lesquelles les gens peuvent reconnaître plein de choses à eux.

B.L. : Tant chez Lacan, d'un point de vue psychanalytique, que chez Tisseron, qui observe des faits de société, la notion d'extimité soutient un mouvement de l'intérieur vers l'extérieur dans la mesure où l'on concède que la sphère publique englobe celle du privé. Vous contribuez à perpétuer ce mouvement, puisque vous mettez du privé en forme afin de le distancer. Vous mettez en forme des anecdotes photographiées et laissez les gens en tirer ce qu'ils veulent ou encore s'y projeter. Faut-il comprendre que le mouvement dont nous parlons n'est pas réductible aussi facilement à une seule direction ?

R.A. : Que ça soit par une sélection très pointue, en gardant par exemple une image pour cent prises de vues ou encore en isolant une prise de vue pour la mettre en relation avec d'autres pour refabriquer autre chose, je crois beaucoup à une mise en forme très déterminante. Les choses qui m'exposeraient sans cette mise en forme, je m'en tiens loin. Je suis quelqu'un d'assez timide. Je n'aime pas parler au cellulaire lorsqu'il y a des gens à proximité. Je n'aime pas me savoir filmée

ou encore entendre ma propre voix. Avec le temps, on s'y habitue, notamment par le biais de l'enseignement. Je commence à comprendre l'impact de la réalité, mais je le fais à travers le film, pas avec la photographie. Le film te donne la chose dans le temps. Tu peux comprendre la répétition, l'hésitation, les tics, ce que la photographie cache en général parce qu'elle opère un découpage. On m'a déjà fait remarquer que je ne parlais jamais d'intimité dans mon travail, que je préférerais parler de technique, de décisions formelles et d'agencements, jamais du vécu. Ça n'a jamais été pour moi une source de légitimation de ma pratique que de parler de mon vécu.

B.L. : Ce travail de sélection, d'agencement et de rencontre serait un passage de « se faire voir » à « faire voir autre chose » ?

R.A. : Faire voir, c'est éveiller une potentialité chez le spectateur. Lors du travail avec Michèle [Waquant¹], nous avons réalisé des albums de famille où nous montrons nos oncles, nos tantes, où nous racontons l'histoire de nos familles. Tout le temps que nous avons mis à ce travail, plusieurs mois à organiser ces piles d'images, nous nous sommes demandé si ça allait même intéresser quelqu'un. Beaucoup de gens regardaient le travail et nous disaient qu'il leur donnait le goût de rentrer à la maison pour fouiller dans leurs photographies afin de les classer. Ce n'est peut-être pas faire voir, mais c'est assurément faire regarder.

B.L. : Pour le spectateur, plutôt que de plonger dans votre intimité, ces images permettaient de faire retour sur leur intimité à eux. Autrement, chez Tisseron, l'extimité est de l'ordre de la pulsion, une pulsion qui serait de nature narcissique ou pire, exhibitionniste. Cette dimension de la mise en exposition de soit participerait d'une forme pathogène. Or, votre travail, cette mise en contact d'images et cette rencontre d'images ou par les images, nous permettrait-il d'envisager selon vous une forme d'exhibitionnisme qui ne serait pas pathogène ou dont le caractère pathogène serait mis en veilleuse ?

R.A. : Mais suis-je même exhibitionniste ? Ne le sommes-nous pas tous ? Je suis peut-être polarisée. Mes notions de public et de privé sont très affirmées mais sont décalées par rapport à celles de ma mère, d'une personne d'une génération précédente ou d'une personne qui n'a pas une pratique artistique.

B.L. : Il y a tout lieu de séparer l'intimité du secret. Il y aurait une part d'extime dans votre travail, mais vous le présentez de façon à ramener du secret dans l'extime. Surtout lorsque, dans

vos premières œuvres, les légendes des photographies ajoutaient du drame ou, à tout le moins, une aura de mystère.

R.A. : J'aime beaucoup le secret. Le secret est sacré. Pas l'intime, qui demeure factuel. Ce dernier compose le quotidien et se communique. Beaucoup du spectacle télévisuel et radiophonique tient à ce que les gens racontent leur intimité, même lorsqu'ils se prononcent sur le politique ou les affaires publiques.

B.L. : Dans *Les testaments trahis*, sur l'amitié, Milan Kundera, quelqu'un de très privé, suggère que la plus grande preuve d'amitié que l'on puisse offrir à un ami détenant un secret, c'est de s'interdire de connaître ce que contient le secret de cet ami. C'est une chose de savoir qu'il y a du secret et une autre de tenter de connaître l'objet de ce secret, même en prétendant vouloir mieux le préserver. En gardant ce cadre de pensée, et dans le balancier entre secret et extime, se pourrait-il que, bien que vous en disiez beaucoup dans vos images, il reste beaucoup de non dit avec lequel nous ne pouvons que repartir ?

R.A. : Ou bien que cela renvoie à d'autres secrets qu'ont les gens et qui sont profondément enfouis.

B.L. : Une expression de Nicole Gingras parle du réseau de relations entre vos images, d'une image à l'autre, comme d'un réseau qui ne fabrique pas une histoire mais qui mène à une « famille d'images ». Dans votre travail, vous avez délaissé l'auto-fiction pour que la fiction finisse par se construire à travers non plus la relation de l'image au texte, mais dans la relation des images entre elles. Est-ce un seul effet de lecture ?

R.A. : Parfois, des images s'accumulent qui sont recombinaisons. Cette accumulation finit par créer un fonds et cette somme, dès qu'une conscience en est prise, peut-être interprétée de plusieurs façons. Le lien, l'espace entre les images, devient alors plus important, parce qu'on connaît les images. Les liens, eux, on ne les connaît pas encore.

B.L. : Et ces liens ne sont pas de l'ordre de l'extime. Chacune des images est une part d'extime, mais les liens possibles entre ces images n'appartiendraient-ils alors qu'à la personne qui regarde ?

R.A. : Ces liens sont soit de l'ordre du formel... soit de l'ordre du secret. Si l'on part d'archives, il y a divers agencements possibles. Ces agencements peuvent être formels, mais certaines personnes vont faire des liens anecdotiques. D'autres préféreront des associations poétiques. C'est quelque chose qui tient du secret. Comme je le fais, cela tient presque toujours du poétique, bien que le poétique soit en latence. C'est ainsi que l'on propose du sens.

B.L. : N'a-t-on pas le sentiment d'écumer un album de famille à force de revoir les mêmes personnes et les mêmes lieux ? À fréquenter vos images, presque de vos débuts jusqu'à aujourd'hui, on croise à plusieurs reprises les mêmes visages de sorte qu'ils en deviennent familiers. Pourtant, de ces visages on ne sait rien, même si l'on sait qu'ils sont vos amis, que certains sont des artistes connus dans le milieu de l'art québécois. Le spectateur devient-il un voyeur ou devient-il un membre de la famille ? Je n'arrive pas à décider.

R.A. : Le spectateur peut s'identifier à ces images ou non. S'il reste voyeur, le spectateur ne va pas s'identifier. S'il devient un membre de la famille, il va se projeter. En général, les gens qui se sentent voyeurs devant mes œuvres ne vont pas aimer ce que je fais. C'est une intuition que j'ai. Si je me sens seulement voyeuse devant quelque chose, mon intérêt s'éteint.

B.L. : Le voyeur jouit de ce qu'il regarde au moment où il le regarde. Il est exclu de la scène, même si le regard qui lui est permis de poser sur cette scène lui procure un sentiment contraire dans la mesure où son regard pénètre en toute interdiction. Le membre de la famille, lui, participe, et lorsque l'épisode est achevé, ce qu'il en conserve continue de vivre avec lui.

R.A. : Le voyeurisme est une fonction du regard, une commodité. L'expérience de la famille, le fait de devenir membre de cette famille, est davantage un processus qui contribue à l'identité.

B.L. : Justement. Jusqu'à maintenant, nous nous sommes promenés entre création et réception des images. Or, dans toute intimité, il y a une part de fiction. Il n'y a pas d'intimité absolue, de la même manière, dans l'extime, existe un potentiel de retenue. Devant l'objectif de la caméra, tout un chacun a loisir de modifier et de contrôler son apparence ou son attitude du moment, la manière de se présenter. En règle générale, il y a toutes les chances que quiconque en train de se faire photographier se prévale de ce privilège. Lorsqu'on fréquente Raymonde April dans l'intimité, force est d'admettre, j'imagine, qu'il faut avoir conscience que des images risquent d'être prises, qui se retrouveront éventuellement sur les murs d'une galerie ou d'un musée.

L'extimité, son potentiel, selon votre expérience, fait-elle retour sur l'intimité ? L'extimité ne modifie-t-elle pas l'intimité en elle-même ? Le mouvement dont nous parlions plus tôt est-il toujours à sens unique ?

R.A. : Cela revient à une idée que vous aviez eue il y a quelques années sur mon travail, en abordant les notions de geste et de pose. Dans mes images, vous aviez écrit qu'il y avait une certaine conscience de la pose, assez minimale, mais tout de même d'une pose, d'un mouvement qui s'arrête par la conscience d'être photographié². Les gens qui vivent autour de moi, qui savent qu'ils peuvent être pris en photographie, modifient leur comportement, mais seulement si j'ai l'appareil en main. Je dirais que je vais vers des gens pour qui ça change les comportements. Paradoxalement, ceux pour qui cela ne change pas du tout, comme ils n'ont pas de facilité à s'adapter à un nouveau rôle, ils vont rester eux-mêmes, vont refuser d'être pris en photographie et vont agir et réagir en faisant des grimaces ou des mimiques. C'est différent des photographes qui travaillent par la confrontation avec leurs sujets. Pour moi, il ne faut pas qu'il y ait de confrontation, mais un jeu. D'où le fait que je photographie certaines personnes plus que d'autres, comme Serge Murphy ou Michèle Waquant, qui se donnent, qui savent s'arrêter sans avoir l'air de poser. Chez eux, le rapport entre extime et intime est fin, comme un embrayage sensible.

B.L. : Avec le film *Tout embrasser*, vous avez écumé un ensemble d'images phénoménal, pour en retenir 517. Là, vous faites défiler les images de la même manière que nous ferions tourner les pages d'un album de famille. En voyant le film, j'avais l'impression que vous nous montriez encore plus de prises de vues, mais qu'en même temps, vous démontriez qu'il s'agissait bien là d'images qui vous appartenaient. Ce n'est plus le spectateur qui manipule les images de son regard, mais bien vous, en tournant les images.

R.A. : Dans le fait d'avoir un mouvement qui laisse à la vue les images quatre secondes, les images sont données puis sont reprises, continuellement. Donc, le rythme est imposé. Le spectateur est comme soumis à une hypnose. Beaucoup de gens m'ont dit à la fin, lorsque l'écran devient noir, qu'ils vivent un énorme sentiment de perte. Parce que ça s'est épuisé. Peut être que le geste de la main, mais aussi la durée contrôlée, ont pour effet de dire : « je vous le donne et je vous l'enlève ». Ces images étaient choisies de façon à ce qu'une fois placées à la suite l'une de l'autre, le film ne devienne pas l'histoire de ma vie. Chaque image appelle l'image suivante, parce qu'elle ne se propose pas comme une image finie. Chaque image avait une neutralité, une

absence de pathos, d'émotion. Elle était un vestige avec des lacunes; c'étaient des histoires interrompues. Comme si l'on avait brassé les images, pratiquement comme un jeu de cartes.

B.L. : Dans votre premier travail, pourtant, les images affichaient un terrible affect.

R.A. : Non, non. Il était distancé. Quand une image était accompagnée d'une phrase qui disait « je m'effondrais en larmes sur le lit », c'était ironique. Pour moi, il y avait un décrochement. Les gens qui croyaient à cela comme une confession, une confidence ou des états d'âmes, je me disais qu'ils ne comprenaient pas. Or, là il y avait de véritables poses, devant trépied et tout le dispositif. Puis, je vivais longtemps avec une image sélectionnée placée au mur et le texte venait bien après. Il y avait la fascination de me voir dans une autre vie, une autre histoire. Le plus ironique, c'est qu'il n'aurait jamais fallu que quiconque assiste à ça. Je ne l'aurais pas laissé.

B.L. : Donc, on se garde une petite gêne ?

R.A. : Il y a du contrôle. La chose extimiste est une chose de contrôle. On prend en outre le rôle avant que l'autre ne le prenne. Les gens qui décident de s'exposer sont ceux qui se sentent exposés. Les autres ne peuvent que constater.

¹ Cf. : L'exposition *Aires de migration*, une rencontre entre les deux artistes, présentée à l'été 2005 au Centre d'exposition de Baie-Saint-Paul et, par la suite, à l'automne de la même année, au Centre d'artistes Vox, à Montréal.

² Cf. : Bernard Lamarche, « Les beaux jours de l'intime », dans *Le Devoir*, Cahier Les Arts, samedi 6 décembre 1997, p. B-9.