

ETC



La fiction comme écho du « réel »

Raymonde April, VU (Centre d'animation et de diffusion de la photographie), Québec. Du 26 mars au 18 avril 1993

Claude-Maurice Gagnon

Number 23, August–November 1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/36120ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Gagnon, C.-M. (1993). Review of [La fiction comme écho du « réel » / Raymonde April, VU (Centre d'animation et de diffusion de la photographie), Québec. Du 26 mars au 18 avril 1993]. *ETC*, (23), 48–52.

PHOTOGRAPHIE

QUÉBEC

LA FICTION COMME ÉCHO DU « RÉEL »

Raymonde April, VU (Centre d'animation et de diffusion de la photographie), Québec.

Du 26 mars au 18 avril 1993

Les neuf photographies de Raymonde April exposées au Centre Vu (1989-1992) sont profondément narratives : elles me paraissent comme autant de documents, de projections, d'interrogations et de confidences sur le « réel » sociologique qui traverse et conditionne nos rapports sociaux, ainsi que sur le quotidien et le présent qu'elles cherchent à capter si avidement. À la lecture, ces photos me rappellent que l'histoire d'une vie est tissée de moments qui entraînent la naissance de sentiments bigarrés qui s'entrelacent, se poursuivent et se transforment dans la magie du souvenir et que le regard pénétrant, ainsi que le doigté si agile de la photographe savent rendre inoubliables.

En noir et blanc, ces images simples, variées et évocatrices, qui ont souvent recours à l'usage du grand format, ont une dimension documentaire, de même qu'elles s'ouvrent à plusieurs genres : l'autoportrait (*Les petites tomates*, 1991), le portrait (*Les chefs miroirs*, 1991; *Deux profils sur fond de feuillage*, 1991; *L'Âge des feux*, 1992; *Les campanules*, 1992), la photographie de paysages (*Paysage d'hiver*, 1991), laquelle peut même être accompagnée d'un assemblage hétérogène d'objets inusités, telle une bobine de fil surmontée d'une coupe de vin (*Zénith*, 1991), côtoient des représentations de la vie quotidienne (*Grimpeur*, 1989; *Journée de chutes*, 1990).

L'affirmation de cette ouverture aux différents genres photographiques permet à Raymonde April d'introduire, dans sa photographie, en la considérant comme « motif », la représentation de son propre visage et de son propre corps; de fouiller du regard, à l'aide de son objectif magique, la diversité des expressions, des sentiments et des mouvements, du visage et du corps de ses modèles - ce sont le plus souvent des parents ou des amis, mais depuis peu on remarque des inconnus pris au pied levé - lesquels, conscients ou non de leur rapport à cet objectif magique, évoluent soit dans des contextes ruraux ou urbains, intimes ou publics. Cette ouverture lui permet aussi de fixer sur la pellicule la douceur ou la violence de la température, du soleil et du vent, du feuillage des arbres qui se courbe ou se dresse, de même que la blancheur monotone d'une rue de banlieue québécoise vue en plein hiver morne. Enfin, elle l'amène à tenir compte des faits divers qui tapissent l'actualité du quotidien : un enfant escaladant un mur de pierre, des baigneurs qui, dans une nudité totale, profitent d'une nature de rêve.

Ceci dit, le questionnement esthétique de Raymonde April me semble engendrer, par le biais de la pratique photographique, une réflexion sur l'identité - soit, plus



précisément, sur le rapport du soi à l'autre - ainsi que sur les dimensions sociologiques et symboliques de la perception et de la construction du « réel ». Issus du « réel », les lieux, les personnages, les gestes et les actions fixés sur le négatif basculent, une fois transposés sur le papier de la photographie, du côté de la fiction, rendant ainsi possible, comme dans le cas de toute œuvre d'art, l'expression de la diversité des interprétations, c'est-à-dire l'expression de la diversité



Raymonde April, *Journée de chutes*, 1990. 152 x 225 cm.

des perceptions. Étrangement, la construction syntaxique de ces photographies qui flirtent avec les codes de l'image cinématographique par leur bordure noircie qui délimite et enferme la représentation de l'événement, le recours au flou, la proposition d'une action en arrêt, les éclairages vaporeux, le papier coloré, etc., entraîne cette production artistique dans la perspective de l'hétérogénéité, de même que la signification qui s'y loge ne peut se lire qu'au second

degré puisqu'elle est polysémique. Dans ce sens, la lecture des aspects sémantiques et symboliques de la représentation ne peut qu'être fragmentaire : un seul point de vue ne pouvant englober la totalité des sens.

Partant de là, je parlerai ici de deux photos grand format qui ont très particulièrement retenu mon attention : il s'agit de *Grimpeur* (1989) et de *Journée de chutes* (1990), lesquelles, en plus d'entretenir un certain rapport avec

l'image cinématographique, proposent, au *spectator*¹, le visionnement de séquences de la vie quotidienne prises sur le vif, auxquelles il peut s'identifier et qui stimulent, chez lui, la construction d'un récit imaginaire et d'une réflexion sur les moments qu'elles représentent. C'est l'optique que j'ai choisie, conscient que la subjectivité de mon propos est tributaire de ma propre perception et construction du « réel » et croyant fermement que l'art émerge de la vie, comme il n'est toujours qu'un discours sur la mise en scène du social et du rapport à l'autre, fonctionnant sous le mode du « modèle réduit »². Comme l'aspect documentaire et la dimension narrative de ces photos m'intéressent particulièrement, je procéderai à une lecture des aspects sociologiques fixés sur ces documents visuels et à l'interprétation des dimensions sémantiques/symboliques qu'ils sous-tendent. De cette façon, *Grimpeur* m'amène à me questionner sur la *construction de l'identité masculine* et *Journée de chutes* à réfléchir sur la notion profondément anthropologique de *paradis perdu*.

L'escalade : la preuve

« Il n'y a pas de théâtre, il n'y a pas d'acteurs. C'est arrivé. Il n'y a pas de scène, juste une distance minimale et essentielle, comme un fil, comme un objectif. Il y a du cadrage, du tirage, puis le mur et les punaises ». Raymonde April³

Croquée sur le vif, cette séquence photographique, titrée *Grimpeur* - mais qui aurait pu aussi s'intituler *Devenir un homme* ou *Seras-tu un homme ?* - n'a rien de fictif. Pourtant, et c'est précisément en cela qu'elle m'interpelle, elle nous retourne très pertinemment à nos propres fictions socioculturelles sur la construction du masculin, fictions qui nous traversent et qui, conséquemment, conditionnent notre rapport au féminin. Ici, la force de l'acte photographique - et de l'image qu'il a su retenir - réside dans sa dimension documentaire et dans sa perception critique de la cohabitation des genres sexuels du masculin et du féminin.

Dans *Grimpeur*, un mur de pierres et de briques divise l'espace dans lequel les individus photographiés sont répartis selon une hiérarchie de positionnement allant du haut vers le bas (et vice-versa) et selon deux territoires particuliers, soit à l'intérieur ou à l'extérieur du mur. Ainsi, la femme - qui figure dans le coin inférieur gauche - et l'enfant - qui est positionné au centre de la photo - se trouvent du côté intérieur du mur, tandis que du côté extérieur du mur et à un niveau plus élevé, un homme leur fait face, spectateur, comme la femme, de l'entreprise du petit grimpeur⁴. Aucun d'eux ne regarde la photographe, ce qui provoque un effet de distance entre eux et celle-ci, mais

également entre eux et le *spectator*; de plus, cet effet de distance est aussi amplifié par l'arrêt du mouvement dans l'image, de même que par la dimension anonyme des individus qui figurent sur la photo comme des représentants symboliques du genre masculin et du genre féminin ou de l'univers de l'enfance et qui comme des personnages de romans entrent dans la fiction du discours artistique. Les frontières de la photo sont circonscrites par une bordure noire très opaque et très nette qui contraste avec l'effet de flou et les différentes tonalités de gris qui animent doucement l'image. Devant la photographie, tout au long du travail d'écriture, avoir vaguement l'impression de regarder une image hybride, à la fois photographique et filmique, dont le mouvement - et la suite de l'histoire - aurait été interrompu par l'appui sur la touche de déclenchement d'un appareil photo d'une part et, d'autre part, par l'appui sur la touche « pause » d'un appareil projecteur de films. Je profite de cette *pause*, de (ou dans) l'image, pour la décrire, la lire, la comprendre, me la rendre signifiante en la réinventant par le biais des mots.

Malgré cette texture vaporeuse et la douceur des gris, le moment capté par la photo a quelque chose de troublant : il renvoie à ces petits instants de la vie où rien n'est certain, où le défi est lancé et où la preuve reste à faire, la compétence à montrer et la confiance à gagner. Ce moment a quelque chose d'une épreuve que le garçon doit réussir et qui me rappelle les rites initiatiques. Ainsi, de par son action dynamique et sportive, le gamin, qui s'agrippe péniblement aux pierres du mur, cherche à quitter le lieu intérieur qu'il occupe avec la femme - qui pourrait bien être sa mère, on n'en sait rien : ici, on extrapole, car on se sait dans la fiction de la réinvention - et qui le lie à elle, pour témoigner, en *héros*, de son rapport d'identité au masculin, en rejoignant l'espace extérieur et surélevé de l'homme. Dit autrement, il cherche à se différencier d'elle et à s'identifier à lui.

Agit par ce désir de réalisation de soi et animé par le goût du risque, ce garçon, qui sait déjà user de stratégie, a quelque chose à se prouver, mais aussi à l'homme et à la femme qui l'accompagnent car, comme l'a déjà dit Simone de Beauvoir et comme l'exprime de nouveau Elizabeth Badinter, « *on ne naît pas un homme, on le devient* »⁵. Aussi, il doit rester en contrôle et il ne lui faut surtout pas perdre pied : ni plus ni moins, son escalade doit se terminer en victoire. C'est ce qu'il attend de lui-même, comme c'est d'ailleurs le désir de l'homme et de la femme photographiés, ainsi que celui du *spectator*.

Comme le montre la photo, la construction de l'identité masculine serait associée, dans notre réel, à une entreprise de « différenciation d'avec les membres du sexe opposé » et « d'identification avec ceux du même sexe »⁶.



Raymonde April, *Grimpeur*, 1989. 183 x 122 cm.

Marqué par cette volonté de différenciation, d'identification et de reconnaissance et positionné, de façon précaire et instable, entre homme et femme, soit entre ce qu'il cherche à devenir - un homme - et ce qu'il n'est pas - une femme - dans un espace transitoire - le mur abrupt qu'il veut franchir - le gosse de la photo rassemble donc toutes les forces qui lui permettront d'atteindre, avec bravoure, le haut de la muraille et de se retrouver, lui aussi, du même côté que l'homme qui surveille, tel un allié, confiant, amusé et le sourire aux lèvres, l'aventure hasardeuse de l'alpiniste en herbe.

Chez la femme, le moment initiatique de cette escalade doit faire naître des sentiments plus ambigus et éprouvants, car, on imagine, que mieux que quiconque, elle sait que cette entreprise est symbolique et qu'elle connote l'entrée en scène du petit dans l'univers de la masculinité qui n'est pas le sien. On imagine aussi qu'elle souhaite à l'enfant la réussite qu'il espère pour lui-même; bref, on l'imagine partagée et inquiète comme chacun de nous pourrait l'être, dans une gare, au moment de quitter, pour une longue période, un être très cher. Ainsi, malgré qu'on ne puisse lire sur les traits de son visage l'angoisse qui l'envahit, son inquiétude et son impatience se manifestent dans la raideur de sa tête et de ses épaules, ainsi que

dans le geste crispé de son avant-bras et de sa main qui reprend, en le mimant, le geste contracté de la main du garçon.

Chez elle, que signifie ce geste ? Voudrait-elle, par excès de protection, interrompre le jeu de l'enfant en le prenant dans ses bras afin de lui éviter une gênante dégringolade et de déplaisantes blessures pouvant aller de la simple égratignure à la douloureuse fracture ? Ce serait oublier que celui-ci doit affirmer sa différence même dans l'épreuve et ne pas tenir compte de son désir d'autonomie et d'identification, c'est-à-dire de ce désir qu'il a - au sens propre et figuré - de faire ses preuves. Par cette imitation du geste de l'enfant, ne montre-t-elle pas, aussi, surtout et paradoxalement, à quel point elle l'encourage et espère pour lui la réussite de cette entreprise ?

Si l'hétérogénéité des sentiments et des pulsions anime l'attitude polysémique de la femme et si son corps tendu s'oppose à la légèreté du sourire de l'homme, c'est qu'il y a bel et bien deux points de vue et deux univers qui s'affirment entre le corps et le point de vue du garçon qui n'est pas une femme mais qui n'est pas encore un homme. C'est cela, entre autres choses, que la photo montre avec lucidité : la complexité de la perception et de la construction du soi dans ses rapports avec les autres, de même que le difficile apprentissage des codes sociaux.

Journée de chutes : journée au paradis

« Nous étions dans un nid de paradis. Lorsque j'y pensais, je me disais que j'avais recherché un état semblable dans mes photos, (...) » Raymonde April ⁷

Immense, la photo *Journée de chutes*, montre cinq personnages, trois femmes et deux hommes, dispersés symétriquement dans un environnement écologique d'une beauté exceptionnelle, un lieu de chutes. Situé en pleine nature et à l'abri des curieux, cet endroit creux est encerclé de rochers géants - dont les masses minérales et dures se juxtaposent et se surperposent sauvagement - et a quelque chose de privé, ou mieux, de secret, qui est accentué par l'effet de nid qui le définit, ainsi que par la nudité des baigneurs qui l'occupent. Ce lieu a quelque chose de protégé, d'intime, de chaleureux, mais aussi d'ouvert, où les individus réunis semblent exprimer, avec une certaine nonchalance heureuse, le plaisir simple d'être là pour être là, sans autre chose à faire que de se prélasser au soleil, ou d'abandonner sensuellement son corps à l'eau. Ici, le présent de la photo est lié à la dépense, soit à la production du plaisir et représente une scène du quotidien qui connote celui des vacances.

Tandis que *Grimpeur* évoque, par l'action symbolique du garçon, l'apprentissage d'un ensemble de lois et/ou de prescriptions qui régissent la construction sociale du sujet et ses rapports avec les autres, la photographie *Journée de chutes*, elle, amène le *spectator* sur le terrain délicieusement fantasmatique de la transgression des lois établies, dans un environnement photographique panoramique et romantique, où les codes à l'honneur permettent, en quelque sorte, aux sujets photographiés dans toute leur nudité, un retour aux sources, dans l'état imaginaire et rêvé de nature, soit dans une atmosphère idyllique, où l'écoulement du temps semble suspendu, le bonheur flottant, le mouvement détendu et libéré, les vaguelettes vaguement onduleuses, les corps aux formes ondoyantes ou sveltes, les peaux attendries par la caresse d'un vent lent et voluptueux, tantôt laiteuses, tantôt hâlées, dont la texture satinée contraste avec celle poreuse des roches ou celle grasse et visqueuse des feuillages qui érigent des roches ou surplombent le paysage pour lui donner une illusion d'ombre. Ni plus ni moins : le paradis perdu, retrouvé. Le présent éternel. Le désir d'éternité. Pulsions d'hédonisme.

La photo aurait quelque chose de tactile : parce qu'elle matérialise, dans un langage hédoniste, le désir d'éternité, soit celui d'un présent éternel se déroulant dans un lieu paradisiaque, on voudrait toucher la fiction du bonheur, la fiction de la liberté qu'elle actualise et imaginer, pour soi, l'avènement d'un tel moment. La photo aurait aussi quelque chose de lyrique : elle profiterait de la réalité

de la nature pour transformer ce « réel » en merveilleux, en nous rappelant que toute production de signification est d'abord et avant tout conditionnée par l'attitude vagabonde et nomade de l'œil - il faut voir avant de savoir - qui regarde le « réel » et qui cherche à atteindre, dans ce « réel » même, un ailleurs insoupçonné et sans pareil. Somme toute, l'efficacité poétique de la photographie de Raymonde April serait attribuable au pouvoir qu'elle a de percevoir le fictionnel et le réel dans un rapport dialectique d'interpénétration et de nous entraîner, au-delà des clichés, face à nos propres fictions et à notre perception des choses.

CLAUDE-MAURICE GAGNON

NOTES

- ¹ Roland Barthes définit ainsi le *spectator*. Il dit : « Le *Spectator*, c'est nous tous qui compulsions, dans les journaux, les livres, les albums, les archives, des collections de photos ». Voir « La Chambre claire, note sur la photographie », *Cahiers du cinéma*, Gallimard, Seuil, 1980, p. 22.
- ² J'emprunte l'expression de « modèle réduit » à l'anthropologue Claude Lévi-Strauss. Voir « La Pensée sauvage », Plon, Paris, 1962.
- ³ Cette citation est extraite d'un texte de Raymonde April. Voir « Voyage dans le monde », Musée d'art contemporain de Montréal, 1986, p. 46.
- ⁴ Ainsi positionnés dans le haut de l'image, l'homme de la photo, de même que le garçonnet qui veut le rejoindre, me font soudainement penser aux magnifiques figurines mâles de Louise Viger, produites dans la série *Hommes, usages, ornements* (1986-1988) et destinées à être présentées très haut, près du plafond. Là-dessus, je renvoie le lecteur à mon texte intitulé « Eros à l'œuvre : l'énigme de la représentation dans la sculpture postmoderne de Louise Viger », *Espace*, no 23, printemps 1993, p. 6-12.
- ⁵ Elizabeth Badinter, « XY De l'identité masculine », Éditions Odile Jacob, Paris, 1992, p. 50.
- ⁶ Elizabeth Badinter, *ibid.*, p. 56.
- ⁷ Raymonde April, « Une mouche au paradis », in Martha Langford, *Treize essais sur la photographie contemporaine*, Ottawa, 1990, p. 225.