

Fulton, Gwynne ; « La traversée des images », Montréal, 1700 La Poste, 2022

<https://1700laposte.com/fr/publications/raymonde-april>



*Riches de nos secrets j'attendrai j'attendrai
J'attendrai j'attendrai j'attendrai j'attendrai
Les amitiés nouvelles.*

PAULINE JULIEN

Traversée. C'est autour de ce concept surdéterminé que Raymonde April organise les images ici réunies. Parmi les mots mobilisés pour sa traduction vers l'anglais comptent les substantifs *crossing*, *journey* et *passage*. Mais sur le plan étymologique, il est plus proche du verbe « *to traverse* », c'est-à-dire « passer de l'autre côté, par-dessus, à travers », qui a en commun avec le français sa racine provenant du verbe latin *transversare*. Traversant lui-même les étapes de la traduction [vers l'anglais], ce terme convoque de multiples associations : géographique, psychique et relationnelle. Les mondes-images rassemblés dans cette exposition m'emportent dans une marée de morceaux et de fragments : instantané, paysage, détail, autoportrait, geste, abstraction, image trouvée. Les photographies d'April me mènent sur les rives du fleuve où elle a grandi, dans un monde fait de rêves et de rites, et enfin à travers une géométrie de regards à partir desquels le soi se reconstitue. Chacun de ces itinéraires révèle un des registres du titre énigmatique de cette exposition. La traversée est à la fois l'acte photographique consistant à dépister sa propre relation au lieu, l'expérience passive d'être traversée par les images et l'avènement de soi-même en lien avec les autres.

I

Topoi

Pour April, la traversée est, d'abord et avant tout, une référence géographique. Traversant les littoraux qui séparent le Québec de lui-même, les images – dont les dates et les lieux sont soigneusement identifiés –

répertorient divers endroits : Moncton, où elle est née, et Rivière-du-Loup où, jeune fille, elle accompagnait son père au quai d'accostage du traversier de Saint-Siméon pour observer les plaisanciers et les pêcheurs d'éperlans, le quai Narcisse où ils regardaient les cormorans et les hérons à la confluence de la rivière et du fleuve Saint-Laurent. « Les apparitions au loin se confondent », écrit-elle dans *Soleils couchants*, un livre d'artiste où elle revisite les souvenirs de son père : « un héron, un phoque, un béluga, le traversier, un bateau d'excursion¹ ». Donc, au départ, il y a la traversée entre les deux rives du fleuve Saint-Laurent. La traversée nous ramène à cet endroit de l'enfance où le fleuve se divise pour encercler l'île aux Lièvres, là où l'eau douce se mêle à l'eau saumâtre, jusqu'à la ville qui repose sur des lits de conglomérat, de calcaire, d'orthoquartzite et de sable feldspathique, du côté sud de l'estuaire. De là, ses images rayonnent vers une variété de villes : Québec, Montréal, Budapest, Beijing et enfin Mumbai, où April a effectué de multiples séjours au cours des dix dernières années.

La traversée, dans ce premier registre géographique, sous-entend une opération à la fois spatiale et temporelle. D'une part, elle suggère l'action de se déplacer dans l'espace. Depuis les années 1970, April construit une topographie encyclopédique d'images qui suivent les itinéraires des amitiés forgées entre les lieux – ou *topoi* – qui ancrent son œuvre dans la mémoire. Dans cet « atlas » photographique s'opère une série de déplacements et de migrations, les images étant animées par un désir catalytique du voyage². « Le lieu, nous rappelle Rebecca Solnit dans *The Faraway Nearby*, est également un récit, et les récits sont une géographie, et l'empathie est avant tout un acte de l'imagination, un art de raconter, puis une manière de voyager d'ici à là³. » Des archives d'April émerge un monde changeant, fait de récits toujours en déplacement, lesquels composent sa géographie personnelle. *Traversée* relie les choses à la manière d'un dialogue : deux lieux géographiques, deux rives, deux continents, deux images, deux personnes. Pourtant, les rives dans les mondes d'images créés par April se déplacent continuellement. On part d'une rive pour en arriver à une autre et, enfin, revenir à la première, mais transformée. Le processus dialogique est toujours embrouillé par un troisième espace de fluctuation entre les images.

D'autre part, les images-géographies de *Traversée* sont temporelles. Ces séquences d'images construisent l'atlas hétéroclite d'April – routes à l'extérieur, espaces d'intérieur, textures, objets, animaux, autoportraits, images de proches, images trouvées –, qui perturbe la contiguïté topographique. Comme ses images ricochent d'un endroit à l'autre, les récits énigmatiques d'April traversent des temporalités variables.

¹ Raymonde April, *Soleils couchants*, Québec, J'ai VU, 2004, p. 7.

² En ce sens, l'œuvre d'April évoque l'*Atlas of Emotions* (2022) de Giuliana Bruno, l'*Atlas mnémosyne* (1924-1929) d'Aby Warburg, le *Cloud Atlas* (2004) de David Mitchell et l'*Atlas of Remote Islands* (2009) de Judith Schalansky.

³ Rebecca Solnit, *The Faraway Nearby*, New York, Penguin Books, 2014. [Traduction libre.]

Parfois, elle s'attarde pour observer le déploiement d'un événement. Mais la plupart du temps, le rythme en staccato de ces images-fragments réunies tout au long d'une vie déclenche des interférences temporelles. Alors que ses photographies suggèrent le mouvement, par la juxtaposition ou le montage, l'assemblage, les ellipses, l'addition, le déplacement et la répétition, ses films et ses vidéos se composent d'images fixes qui interrompent le cours du temps. Dans *Tout embrasser* (2000) par exemple, April se filme en train de passer au travers d'une pile de 517 photographies. Qu'elles soient statiques ou en mouvement, les images d'April embrouillent les deux états.

La méthode archivistique d'April contrecarre également ma tentative d'établir une chronologie progressive de son œuvre. Depuis plusieurs années maintenant, sa pratique a été guidée par un retour en arrière génératif : elle revient à ses archives personnelles pour relire des moments du passé à la lumière du présent, de sorte que certains moments apparemment négligés ou anodins de ses « premières » œuvres s'épanouissent rétroactivement pour en éclairer les occurrences ultérieures. Bousculant toute chronologie linéaire, ses images se répètent elles-mêmes de façon récursive : le rivage de *Marécage, 1989* (2011) revient, mais légèrement modulé dans *MC sur la grève* (2013), alors que le repas partagé de *Souper à l'atelier, 1984* (2011) se recompose dans *Petit déj', porte de Pantin, Paris, 1984* (2022), et à nouveau dans *Potluck, Outre-vie / Afterlife, 9 décembre 2018* (2018). La vie dans son travail est aux prises avec le temps spectral de la « survie » (*nachleben*⁴).

II

Quotidien sacré

Dans son texte évocateur titré *Des routes, ou des parcours d'images* (1994), Régis Durand rappelle l'histoire de Gianni Celati à propos de deux femmes hantées par les images⁵. Ces « itinéraires » décrits par Durand proposent un autre sens à la traversée par des images qu'April a passé une vie à collectionner activement, à archiver et à préserver de l'inéluctable destin de l'oubli. Le mot *traversée* peut se lire à la fois comme un substantif ou comme le participe passé au féminin du verbe *traverser*. Ici, le sujet reçoit l'action des images : la traversée glisse d'un topo extérieur au monde intérieur d'un espace psychique où l'agentivité passe de l'artiste à l'image en soi. Dans *Dormeuse* (1988) et *Autoportrait aux rochers, Saint-Roch-des-Aulnaies, 1988* (2022), April se dépeint elle-même les yeux fermés, comme pour faire surgir des images d'anciennes formations géologiques, de rêves et du fleuve, qui est toujours à portée de main. Même lorsqu'il est absent

⁴ Voir Georges Didi-Huberman, *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.

⁵ Régis Durand, « Raymonde April : les pèlerins de la mémoire lumineuse. Des routes, ou des parcours d'images », *Ciel variable*, n° 29, hiver 1994-1995, p. 16-33.

de l'image, le Saint-Laurent oriente ses voyages; il occupe ses images, en détermine le rythme. Comme les femmes dans la fiction de Celati, April est un véhicule pour des images dotées d'une vie et d'une outre-vie, qui ont leurs propres itinéraires de voyage et trajectoires narratives. C'est donc le sujet qui se fait intersection, nœud ou lieu d'échange où se produit la traversée des images.

Ces autoportraits dialoguent avec plusieurs autres images dans lesquelles on voit des gens qui dorment. Dans *Dormeurs, Horniman Circle, Mumbai, 2013* (2017), des hommes étendus sur des paillasons font une sieste en après-midi, à l'ombre des banians et des cocotiers, sous le regard d'April et de son *Autoportrait au rideau* (1991-2005). S'agit-il d'une expérience de rêve collectif menée par les images? Les rêveurs d'April se reflètent les uns les autres à travers des espaces et des moments différents, produisant une vertigineuse mise en abyme. *Dormeurs*, qui documentait à l'origine une installation publique d'April dans les Horniman Circle Gardens pour le FOCUS Photography Festival, en 2013, à Mumbai, a par la suite été présentée dans *La balade pour la paix* (2017), un musée à ciel ouvert le long de la rue Sherbrooke à Montréal. Renvoyant à l'alliance du « médium » photographique avec les processus de l'inconscient, la tradition visionnaire de l'avant-garde cinématographique et les extases mystiques, ce qui est reconnu dans ces images, sans qu'on la traverse, est la frontière entre le visible et l'invisible. En fait, un courant sous-jacent dans cette œuvre indique ce qui échappe à la vision : les ombres portées par des objets hors champ, la perspicacité visionnaire des rêves, l'aveuglement qui est l'envers de toute apparence.

Tout comme Virginia Woolf et Chantal Akerman, April est engagée dans une relation avec l'ordinaire en tant que site de l'expérience affective. [L'artiste me rappelle que le roman *The Voyage Out* (1915) de Virginia Woolf a été traduit en français par *La traversée des apparences*.] Tablant sur la qualité révélatrice du quotidien, son œuvre, comme celle de Marcel Proust, « tir[e] de l'anonymat chacune des facettes de la quotidienneté⁶ ». L'attention qu'elle porte à ce qui a été négligé, même dans ses propres archives, est en soi une stratégie esthétique permettant non seulement d'organiser et de préserver le quotidien, mais aussi de l'activer pour en faire un site de transformation. Dans ses images de pierres et de cours d'eau, mais aussi de rituels du quotidien – préparer un repas, se promener avec ses proches, regarder les enfants grandir –, il y a la reconnaissance du banal, dans toute son immanence, comme état sacré. Alors que *Rue de l'Ouest, Paris, 1976* (2022) montre le partage du pain, *Brasier, Mazgaon, 22 janvier 2013* (2015) illustre une femme effectuant son travail quotidien, qui consiste à faire brûler des déchets de plastique. Des deux images émane la sensation du sacré quotidien. Cela ressort peut-être davantage dans la série d'images en couleur intitulée *Traversée* (2022), qui donne son titre à l'exposition. Cette séquence suit un relais de Mumbai à L'Anse-au-

⁶ Henri Lefebvre, *La vie quotidienne dans le monde moderne*, Paris, Éditions Gallimard, 1968.

Persil et à Montréal. Cramoisis et dorés, les pétales de *Fleurs, Carter Road, Mumbai, 2017* (2022) correspondent à la matière végétale jetée de *Compost, L'Anse-au-Persil, 2019* (2022). Les deux montrent les restes de rituels quotidiens : une offrande faite aux dieux en croise une autre faite à la Terre.

Émile Durkheim, comme on le sait, a fait remarquer que la fonction sociale du sacré s'accomplit en lien avec la cohésion des groupes : le rituel est un site d'effervescence collective dont les pratiques façonnent le sentiment d'un monde partagé⁷. Celui d'April ne nous montre pas le rituel, ni le repas, ni la puja, mais en documente plutôt les restes. Ses images nous incitent à nous rappeler, de notre propre manière et selon notre propre répertoire d'images-souvenirs, ces événements qui agissent comme des liants dans la collectivité. L'offrande n'est pas tant ce que représentent ces images que l'acte relationnel qu'elles exécutent. La photographie est un rituel quotidien qui lie April à la vie, au lieu, aux proches (vivants et non vivants) et à des communautés non humaines d'animaux : les chiens qui errent sur la plage à l'aube dans *Chiens, Bandra, Mumbai, 2014* (2022) ou la corneille sur le rebord d'une fenêtre de cuisine dans *Nouvelle amie, 26 janvier 2019* (2022).

III

Amitié

Dans la série intitulée *Les amitiés nouvelles* (2022) sont présentées, pour la première fois, des images en noir et blanc longtemps reléguées aux archives personnelles d'April : portraits de proches et de voisins, soirées de fête, commémorations, visions fugaces de paysages saisis par la fenêtre d'une voiture et gestes intimes. La séquence s'articule autour de cette documentation visuelle du monde menée par April entre 1974 et la fin des années 1990. Elle nous invite à revisiter ces images prises « juste pour me rappeler des choses⁸ ». Jamais destinés à une présentation publique, ces instantanés juxtaposent des autoportraits et des images d'April prises par des amis et des amants. Brouillant l'art et le quotidien, ils donnent un compte rendu intime d'amitiés durables, à partir des premières œuvres jusqu'à tout récemment.

Le titre de la série évoque la dernière ligne de la chanson de Pauline Julien intitulée *L'âme à la tendresse*, de 1972 : « Riches de nos secrets j'attendrai j'attendrai / J'attendrai j'attendrai j'attendrai j'attendrai / Les amitiés nouvelles. » Ces images sont profondément citationnelles. Elles documentent la création, en 1978, de La Chambre blanche, le premier centre d'exposition géré par des artistes et des critiques à Québec. April a été témoin du développement des premières expositions, performances et pratiques photographiques

⁷ Voir Émile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, PUF, [1912] 2013.

⁸ Robert Enright, « Secret-Sharer: An Interview with Raymonde April », *Bordercrossings*, n° 108, décembre 2008, p. 58-71. [Traduction libre.]

basées sur l'installation. Les images s'inscrivent dans les imaginaires radicaux des années 1970, avec ses mouvements pour la souveraineté nationale et pour la libération des femmes, auxquels Julien a prêté sa voix.

Il serait donc facile de lire cette série comme une simple documentation historique – et ce ne serait pas mal. En effet, il y a là un souci de faire survivre les images, qui s'accompagne de la responsabilité de préserver la trace des gens et des événements uniques qui y sont représentés et de faire en sorte qu'ils demeurent. Mais le « ça a été » de la photographie répond à l'obligation d'assumer la responsabilité des images de notre présent : on nous invite à en rouvrir les courants, à défaire ces photographies, à les reconstruire et à leur donner un nouveau sens par l'ajout de nos propres souvenirs, récits et rêveries. Complexifiant les frontières entre fiction et document, les images d'April m'ont emportée dans un monde attaché à un moment historique singulier, mais m'ont laissé le loisir de les réinventer. Il y a un double impératif dans son œuvre : *documenter passivement* et *inventer activement*. Pourtant, ces deux impulsions ne sont pas opposées. Son œuvre illustre *à la fois* ce qui est présent dans le monde matériel grâce à une observation et à un témoignage patients, *et* sa création de réalités personnelles, toujours en fluctuation. Elle est *à la fois* une forme mécanique de reproduction (*technē*) et une pratique esthétique de *poiesis* créatrice de mondes.

Dans certaines images, April se photographie elle-même; dans d'autres, elle est photographiée par des proches ou des amants. Les visages reviennent dans *Les amitiés nouvelles*, à divers âges et avec des allures différentes : Charles, Marcel, Fabienne, Serge et Pierre, aussi des voisins et voisines dont les noms ont depuis été oubliés. Ils plongent sous la surface des archives pour émerger à nouveau à un autre lieu, un autre moment, figés au cœur d'une autre activité, entourés de nouveaux objets, aussi surpris que nous de se trouver dans un nouveau réseau de relations. Je suis ainsi emmêlée dans un échange asymétrique de regards : *Raymonde par Serge, Moncton, 1977 (2022)*; *Pierre Gosselin, École des arts visuels, Québec, 1975 (2022)*. Suis-je en train de regarder une image de Pierre prise par Raymonde? Une image de Raymonde vue à travers le regard de l'autre? Est-ce que Raymonde me regarde à travers les yeux de Pierre? Ou est-ce tout cela en même temps? Serge regarde Raymonde, Charles se regarde en se mettant dans les yeux de la personne qui regarde. Cette géométrie variable de points de vue met en relief les complexités de la réciprocité. Qu'est-ce que cela signifie au point de vue de l'amitié et la responsabilité? Sommes-nous les miroirs des autres et réciproquement? Pouvons-nous nous comprendre à travers la spécificité de différences vécues et incarnées sans présumer qu'on peut se voir à travers les yeux de quelqu'un d'autre? Ces questions sont abordées de manière performative. Ce qui est documenté dans ces cadres, c'est April se formant au contact du rivage des autres. Dans ces portraits, nous sommes témoins d'April *en train de devenir elle-même*. Elle est assemblée par le visage de l'autre. Le moi, autrement dit, est *traversé par l'autre*.

Cela me mène au troisième sens du concept surdéterminé de *traversée*, c'est-à-dire une relation d'intersubjectivité, dans laquelle nous devenons qui nous sommes seulement en lien avec les autres. À cet égard, les images d'April anticipent ce que la théoricienne de la photographie Ariella Aïsha Azoulay a récemment appelé la « rencontre collective » de la photographie. Si la collaboration, avance Azoulay, est le « degré zéro » de l'événement de la photographie, cette dernière est de ce fait ouverte à des rencontres avec d'autres. « La photographie, écrit-elle, n'est jamais l'œuvre d'une seule personne; aucune autrice, aucun auteur ne peut déterminer isolément la rencontre photographique pour d'autres⁹. » Ce ne sont pas seulement la personne qui photographie et celle qui est photographiée qui participent à l'événement photographique, mais toutes celles à l'extérieur du cadre, aussi bien au moment de la « capture » de l'image que lors de sa diffusion quand elle sollicite alors les récits de tierces personnes. « La collaboration, avance Azoulay, a lieu quand la photographie est prise ou plus tard, quand elle est reproduite et diffusée, juxtaposée à une autre, lue par d'autres, investiguée, explorée, préservée ou accumulée dans des archives¹⁰. » Produisant de nouveaux récits selon la disposition des images et selon les expériences des personnes qui les voient, les séquences d'images d'April s'appuient sur une méthode de lecture à travers des fragments qui impliquent le public autant que celles et ceux qui ont participé à l'événement.

Au cours des dernières années, le cadre de l'œuvre d'April est passé d'une pratique de production d'images solitaire, basée sur la théorie de l'auteur, à un événement qui englobe de nombreux acteurs et actrices. Ce passage est motivé, en partie, par le travail d'April au sein du collectif *Outre-vie / Afterlife* au cours des neuf dernières années¹¹. Depuis 2013, April a ancré sa production artistique dans ce groupe de treize praticiennes et praticiens de l'image, qui ont pris l'habitude de manger ensemble, de se rencontrer, de se promener, de faire de l'art et des expositions d'images ensemble. Empruntant son nom à un recueil de la poète québécoise Marie Uguay, aujourd'hui disparue, le groupe mène des activités qui s'articulent autour d'efforts soutenus en vue de développer un concept de l'outre-vie appartenant au langage idiomatique des images qu'autour d'un désir d'explorer différentes manières d'être ensemble. « L'outre-vie, affirme April, c'est devenu une chose ayant à voir avec le développement de modes de collectivité à travers la production artistique¹². »

⁹ Ariella Aïsha Azoulay et collab., « Collaboration: A Potential History of Photography », Slought (site Web), consulté le 15 juin 2022. https://slought.org/resources/collaboration_a_potential_history. [Traduction libre.]

¹⁰ Ariella Aïsha Azoulay et Wendy Ewald, « Photography Consists of Collaboration », *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies*, n° 31, vol. 1, mai 2016, p. 187-201. [Traduction libre.]

¹¹ Voir, par exemple, James D. Campbell, « Entr'acte : un portrait collectif de l'hôpital Royal Victoria », *Ciel variable*, n° 109, été 2018; et « En quête de l'outre-vie », *Ciel variable*, n° 110, automne 2018, p. 48-57.

¹² *Outre-vie / Afterlife*, Québec, VU, centre de diffusion et de production de la photographie, 2018, p. 6.

Cependant, cette affirmation doit se comprendre dans le contexte d'un plus vaste glissement entre deux problématiques différentes liées au sujet : d'une part, des questions sur la séparation du sujet par rapport à lui-même, dans la foulée de « la mort de l'auteur » énoncée par Roland Barthes; d'autre part, des enjeux liés aux relations du sujet avec les autres, et donc à l'intersubjectivité, à la collectivité et à ce que Jean-Luc Nancy a appelé l'*être-avec*¹³. Mais la photographie a-t-elle déjà été une pratique solitaire chez April? Dans sa pratique, elle a catalysé des rencontres, des moments de partage, qui ont préfiguré le « tournant relationnel » en art et en photographie¹⁴. Elle a parlé de l'« ectoplasme » comme de ce qui nous relie viscéralement par la conversation et la communion au cours de repas collectifs¹⁵. « Des jours, a-t-elle confessé, je voudrais être au monde sous la forme d'un nuage bienfaiteur¹⁶. » Je suis frappée par cette image d'April se dissolvant dans un nuage de vapeur, qui est aussi, bien sûr, le fleuve lui-même quand il est aspiré par l'atmosphère et retourné au ciel. Même les autoportraits, dans leur indétermination et leur fragmentation, constituent une sorte de « portrait relationnel » mettant en cause les limites du soi¹⁷.

L'œuvre d'April a été lue à travers le prisme de l'« autofiction », un mouvement littéraire qui entremêle autobiographie et fiction, deux genres qui prétendent s'exclure. On attribue au romancier français Serge Doubrovsky l'invention de ce néologisme dans les ébauches de son roman *Fils* de 1977. Pourtant, on compte dans ses rangs des photographes, cinéastes et écrivaines féministes, de Sophie Calle à Marguerite Duras en passant par Nicole Brossard et Sophie Létourneau, qui se situent à l'extérieur de l'ordre fraternel du texte fondateur du genre. Citant Alain Robbe-Grillet dans son texte intitulé *L'autofiction* en 1998, Régine Robin décrit la forme comme une sorte d'autobiographie consciente de son « impossibilité constitutive, des fictions qui nécessairement la traversent, des manques et apories qui la minent, des passages réflexifs qui en cassent le mouvement anecdotique, et, peut-être, en un mot, consciente de son inconscience¹⁸ ». Se passant de la voix qui guide et structure la cohérence d'un film, les autoportraits d'April déstabilisent l'*autos*, ou le soi. Combinant des éléments d'une expérience vécue et de la fiction, son univers citationnel met côte à côte ces genres disparates et les perturbe tous deux. La réalité est refaçonée à l'image de sa fiction et le soi s'en trouve ainsi réinventé en situation relationnelle aux autres.

¹³ Jean-Luc Nancy, *Être singulier pluriel*, Paris, Galilée, 1996.

¹⁴ Voir Daniel Palmer, *Photography and Collaboration: From Conceptual Art to Crowdsourcing*, Londres, Routledge, 2020.

¹⁵ *Outre-vie / Afterlife*, p. 251.

¹⁶ Raymonde April, « Raymonde April », *The Impossible Self*, Winnipeg, Winnipeg Art Gallery, 1988, p. 19-31.

¹⁷ Palmer, « Relational Portraiture: Photography as Social Encounter », *Photography and Collaboration*.

¹⁸ Alain Robbe-Grillet, *Les derniers jours de Corinthe*, Paris, Éditions de Minuit, 1994, p. 17 ; cité dans Régine Robin, « L'autofiction », *Ciel variable*, n° 44, automne 1998.

Les séquences d'images d'April sont au départ des constellations réunies sur des tables et des murs, comme les îles d'un archipel imaginaire. Observons les images trempées qui sont mises à sécher dans *Mosaïque* (2004). Attirées dans des correspondances inattendues, les images récupérées d'une valise volée dans les buissons d'un petit parc de Bagnolet dialoguent obliquement. Leur signification émerge par le montage et la juxtaposition, à travers le passage qu'elles empruntent l'une vers l'autre. Ce n'est qu'après cet éparpillement initial qu'April les chorégraphie en séquences prenant la forme linéaire d'un livre, d'une fresque ou d'un film. Alors que *Mosaïque* met en lumière la manière d'April de travailler les images, l'œuvre nous donne également des indices à propos de son ontologie sociale. La catégorie d'images rassemblées sur les tables en rappelle d'autres montrant, par exemple, des groupes de personnes dispersées dans les paysages de *Personnages* (2005), lors d'une résidence d'artiste à l'historique ranch McIntyre, à Magrath, en Alberta, ou les images du groupe Outre-vie / Afterlife sur les rives du Saint-Laurent à Saint-Roch-des-Aulnaies, au Québec. Si son intérêt pour le portrait relationnel s'est cristallisé avec le collectif Outre-vie / Afterlife, ce qui devient clair avec *Les amitiés nouvelles*, c'est qu'il a toujours parcouru son œuvre.

L'œuvre d'April propose une méditation nuancée sur l'amitié et la collectivité. Ses images sont animées par une expérience d'« être-avec ». Dans les inépuisables constellations d'April, nous sommes témoins d'un soi qui émerge par et avec les autres, d'une singularité qui émerge d'une pluralité plus essentielle. Donc, ce n'est pas tant le soi qui est « impossible », mais le fait qu'il n'est possible qu'en relation avec les autres. On ne peut pas postuler un soi, puis ajouter « avec ». *Être avec* les autres ne peut pas figurer comme deuxième manière d'être soi-même. Ce n'est pas comme s'il y avait des individus atomiques singuliers, qui entreraient ensuite en relation les uns avec les autres. Plutôt, ce que nous apprend l'œuvre d'April, ce qu'elle propose, c'est que l'« avec » de l'amitié vient en premier, qu'il est à l'origine du soi. Les portraits collectifs qui composent *Les amitiés nouvelles* et l'œuvre d'April de manière générale parlent de l'état d'être traversé par les autres, lequel est amplifié par la photographie.

Pourtant, April n'échappe pas « à des photos au passé simple dont la force de mort brûle les yeux¹⁹ ». À partir du moment où l'on se lie d'amitié avec quelqu'un, écrit Jacques Derrida, il faut se préparer à la possibilité qu'on puisse vivre plus longtemps que cette personne : « Nul ami sans la blessure possible²⁰ ». Les images d'April nous rappellent cette loi qui structure à l'avance toute amitié. L'un survivra à l'autre et

¹⁹ Raymonde April, « Une mouche au paradis », *Treize essais sur la photographie*, Ottawa, Musée canadien de la photographie contemporaine, 1990, p. 213-227.

²⁰ Jacques Derrida, *Politiques de l'amitié : suivi de l'oreille de Heidegger*, Paris, Éditions Galilée, 1994, p. 76.

devra inévitablement en faire le deuil. Ce fait marque inéluctablement la temporalité des amitiés documentées dans la série *Les amitiés nouvelles*, et aussi toutes les images photographiques – c’est le noyau du *punctum* de Barthes. Il y aurait beaucoup plus à dire à propos des morts singulières réunies dans ces images – accidents, maladies, sida, suicide –, et de l’exposition à la finitude, qui confère une qualité sacrée au quotidien et au banal de ces images.

L’amitié, la collectivité, l’autobiographie et la fiction, le soi et l’autre, la mémoire et l’oubli, le sacré et le profane. Encore une fois, ce sont les thèmes que les images réunies dans l’exposition *Traversée* lancent à la dérive en moi, dans leurs rencontres avec des paysages, des portraits, des saisons. Les images d’April évoquent un monde peuplé de proches et d’étrangers, d’animaux et d’objets. À partir d’elles, nous aurons compris que, ce qui est important par-dessus tout, c’est de protéger l’entre-deux qui retient si souvent l’attention d’April dans une triple traversée qui montre l’acte photographique comme un dépistage de *topoi* géographiques; l’expérience passive d’être traversée par des images liées au rêve et au sacré dans le quotidien; et, enfin, le processus intersubjectif de devenir soi-même *à travers* les autres et *au travers* de leurs images. Le mot *traversée* peut ainsi être compris de différentes façons : un nom aussi bien qu’un verbe qui décrit les itinéraires spatio-temporels des images. April l’explore en tous ses sens dans cette exposition. Parce qu’aucun mot en anglais n’en couvre toutes les valences, April conserve le titre en français, sans traduction.

[Traduit de l’anglais par Colette Tougas.]