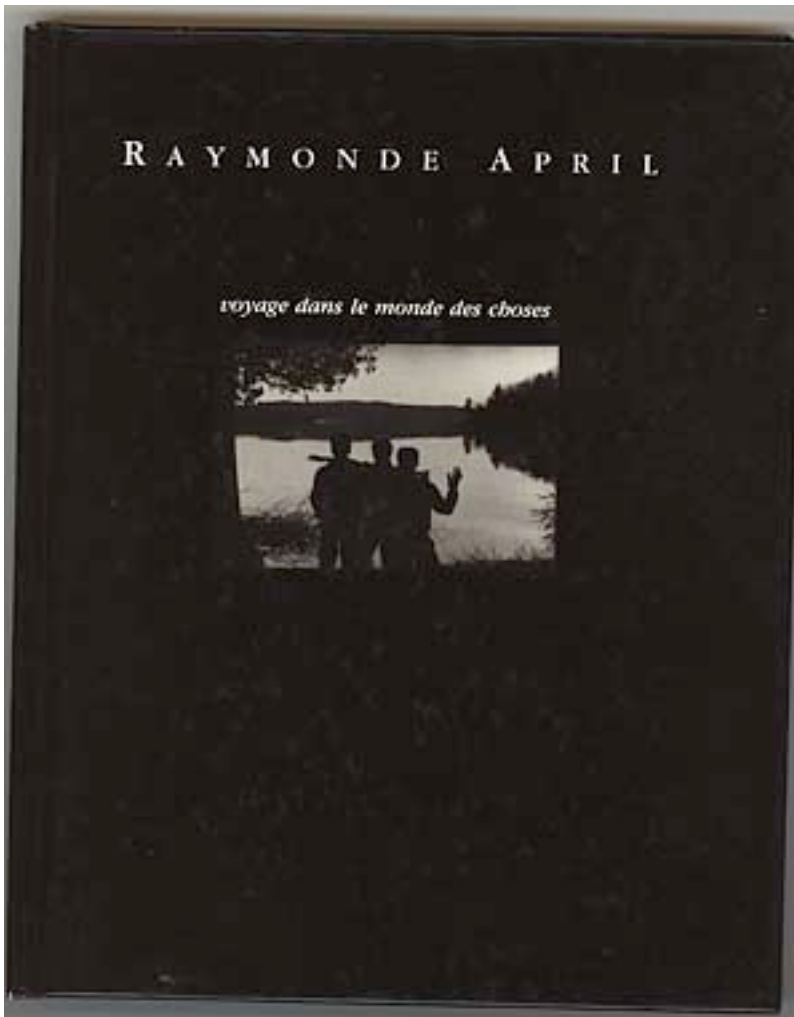


Bélisle, Josée. — «Raymonde April : l'image, l'être et la chose». — Raymonde April : voyage dans le monde des choses. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1986. — P. 7-11

RAYMONDE APRIL : L' IMAGE, L'ÊTRE ET LA CHOSE
JOSÉE BÉLISLE



Depuis les débuts de sa pratique photographique, Raymonde April nous a habitués à sa présence dans le champ de l'image. Tout d'abord sous le biais d'étranges fictions où, régissant de subtiles mises en scène et s'y soumettant, elle s'incarne héroïne de brefs récits dramatisés. Mais avant tout

parce que cette insistance à figurer dans la représentation témoigne d'un univers poétique indissociable de sa propre personne et sous-tend les nuances du discours esthétique. Qu'elle s'exprime à travers le portrait (l'autoportrait), le paysage, la nature morte ou encore la scène d'intérieur, l'oeuvre trafique manifestement les genres, questionne la nature même du médium et soulève une problématique d'ordre pictural. Tributaire d'un imaginaire puissant, le contenu référentiel de ces envoûtantes images photographiques se réclame du «monde des choses» et revendique la «réalité des images».

Dans les autoportraits sans titre et légendés réalisés au cours des années 1978 et 1979, Raymonde April expose et déjoue les mécanismes de la représentation en usant précisément de l'autoreprésentation. «Étant donné que je me mets moi-même en situation dans mes photos, dit-elle, on présume qu'elles sont autobiographiques. Mais c'est plus que cela, mon travail interroge la démarcation très fine entre réalité et fiction.»¹ Que faut-il voir et croire dans ces actions, arrêtées dans le temps, d'une jeune femme traduisant visuellement, sur le ton de la confiance, des agissements et des états d'âme exacerbés? Liée au processus, la part de l'écriture est capitale. Imprimée, hors cadre, elle est, dans un premier temps, repère et commentaire. Puis elle suggère une distanciation primordiale entre le texte et l'image, obligeant, en quelque sorte, le spectateur à puiser à même son intériorité les éléments clés du drame, à résoudre pour lui-même l'adéquation de l'artiste et de la figurante, enfin à imaginer ce qui disparaît dans l'obscurité, le foisonnement des textures et l'incongruité de la pose. La légende de ce *Sans titre*, «*Je m'effondrai en larmes sur le lit*» décrit les termes de la composition photographique en spécifications successives — le visage enfoui dans l'ombre est «en larmes», et il s'agit de celui de l'artiste («je») puisque la personne «effondrée» manipule un appareil-photo. Le support narratif transcende la littéralité du mot et du geste et, véhiculant des notions d'état, de statut et d'identité, il exprime la précarité de l'implicite.

April fabrique de toutes pièces le tissu photographique de ses images: elle répertorie les effets, transforme et transpose l'environnement quotidien et les objets familiers. Poursuivant une interrogation sur l'image et sur celui (celle) qui la regarde, elle développe des scénarios empreints de réalisme symbolique. Le recours délibéré à la théâtralité des procédés (expressivité de la posture et de la mimique, crudité, parcimonie ou exagération de l'éclairage, recherche et particularité du décor et de l'organisation des accessoires) accentue les niveaux d'illusion et d'allusion et obtempère au dessein premier. la réflexion sur l'art et sur la pratique de l'art.²



Différemment, le livre *Moi-même, portrait de paysage* (1982) opère sur un mode mineur. S'éloignant de la chronique dramatique et du roman-photo, facture et manière, April aligne huit petites pages photographiques marquées d'intentions caractéristiques. Retranchée en page-titre, l'écriture réitère le programme iconique. L'auto-représentation ne s'exerce plus sous la forme d'actions préméditées et exécutées par la figure centrale. Il s'agit davantage de la fusion du sujet et de l'objet, du report sur le même plan de toutes les composantes du fait photographique. La présence de April se dissout littéralement en particules d'ombre et de lumière. S'inscrivant en des plans rapprochés, son visage détourné observe et jouxte le paysage, trouvé, re-photographié, inventé ou construit, il le prolonge et s'y perd. Cette aisance à projeter des configurations diversifiées et insolites, à les réunir et à les maintenir au sein d'une cohésion plastique, se retrouve également dans la suite *Personnages au Lac Bleu*. Modulé en cassation visuelle, le travail sur le papier de certaines images (dessin, découpage, bricolage) alimente la métaphore sur la lumière et sur son absence.

En 1983, l'installation *Jour de verre* réévalue avec amplitude les conventions de la fonction photographique et de la création artistique. «Je suis photographe, expliquait récemment l'artiste, alors je vois toujours la réalité à travers un filtre, à travers une vitre, puis j'ai l'impression de continuer à le faire comme artiste».³ Outre les contingences associées à la notion d'installation (la durée, le dispositif, le rapport au lieu), l'oeuvre expose magistralement, en cinq temps, les rapports du réel à l'imaginaire. Procédant à la fois par ensembles, *Les têtes*, *Les paysages*, *La rue*, (variations sur un thème), et par images uniques, la photo-titre *Jour de verre* et *La scène*, (point et contrepoint), Raymonde April enregistre des interventions picturales et sculpturales, elle

sélectionne des moments et des espaces investis de dimensions symboliques. S'interposant au premier plan (avant-plan) de l'image, au lieu même du regard photographique, la silhouette en contrejour de l'artiste signifie plastiquement le rôle premier, critique, existentiel : l'être comme sujet de l'oeuvre. Les mots «Jour de verre», inscrits à la main sur la vitre protectrice de l'encadrement de l'image-titre, débordent de connotations poétiques. Plus avant, ils renvoient au cheminement structural de l'oeuvre, à la prégnance de l'écriture dans l'élaboration du propos esthétique. L'argument littéraire, le support narratif, les interventions graphiques, les jalons ponctuels, tous participent au complot stylistique et exercent une continuité intrinsèque dans «l'univers fictionnel» et la morphologie photographique de Raymonde April.

Cette reconnaissance du fait plastique et du fait littéraire a donné lieu récemment, entre autres, à deux projets réalisés en collaboration avec Charles Guilbert, soit *Feux de camps*, une suite de «pages au mur», et *Les montagnes d'aimant*, une installation dans un appartement de Montréal. Le rapprochement anecdotique entre l'histoire mystérieuse de la montagne toute-puissante, empruntée à Goethe⁴, et les métamorphoses du lieu-témoin sous l'emprise d'un rapport complice, discute avec passion le mode d'insertion de l'art et de la vie. Les «objets de désir», les écrits, les photos coexistent à l'intérieur de la pratique éclatée, porteuse de l'esprit et de la lettre du travail photographique proprement dit.

L'exposition *Voyage dans le monde des choses* réunit des oeuvres produites au cours des deux dernières années. En tout, près de soixante grandes images présentent des personnages, des paysages et des objets qui habitent depuis toujours le monde de Raymonde April. Ce qui surprend davantage sont les liens ténus, imaginaires, qui les relient les unes aux autres, qui les installent dans une proximité signifiante. Par son apparente simplicité et son authenticité, chaque image prévaut isolément. L'écriture photographique s'approprie les données objectives et, les mutant en propositions imaginaires, elle les inscrit dans une intemporalité métaphorique.



Dans *Le souper*, le recours au principe du triptyque renvoie, avec évidence, aux conventions de la tradition picturale. L'image centrale, verticale, focalise l'action privilégiée. Le travail sur les négatifs accentue délibérément la notion perspective du point de fuite. Le mode d'alternance des formats souligne les ruptures de contenu : l'insertion d'une scène d'intérieur, domestiquée, au milieu de paysages luxuriants, suggère une confrontation et une appréciation des rapports entretenus entre la nature et la culture. Le défilé des images, suivant la séquence cinématographique, ordonne également la suite *Debout sur le rivage*. Cinq portraits masqués figurent d'étonnants personnages dont le regard occulté semble rivé vers le bas, vers quelque chose; quatre paysages investis de la «netteté du flou»⁵ s'y intercalent et entament avec eux la poursuite d'un discours silencieux. Les modulations grises de ces paysages, vus à l'horizontale et vécus de l'intérieur, associées à la présence (verticale) marquante d'individus dramatiquement chargés d'attributs symboliques, ouvrent la voie à une topographie de l'imaginaire.

Ecart à l'homogénéité d'une production essentiellement noir et blanc, la série *Polaroids* reprend et établit, au-delà de l'exploration de cette technique particulière, des photos et des mises en situation et en place significatives. L'aspect définitif du procédé élimine toutes possibilités d'altérations ultérieures à la prise de vue et rejoint la saveur immédiate et lyriquement «documentaire» qui caractérise les *Cabanes dans le ciel* et les *Tableaux sans fond*. Avec les vingt-cinq photographies de *Cabanes dans le ciel*, Raymonde April manifeste une emprise sur le réel, elle fixe la fragile trajectoire de l'être dans l'univers physique et psychique.

L'éclatement et l'étalement de l'imagerie en un alignement uniforme corrobore l'universalité des thèmes. Le traitement caractéristique de la lumière, décomposée en rayon, dispersée en projection, facteur d'éblouissement ou de contre-jour, agit par contraste et opposition. Elle situe et souligne la présence imposante de la nature, les portraits détournés ou de groupe, les traces du travail artistique, les portions d'atelier et les vues de fenêtres. Déphasée, ébranlée, la représentation bascule dans l'immensité ou l'infiniment petit de ce qui est évoqué. Parallèlement, les dix *Tableaux sans fond* proposent des images détachées, autonomes et titrées individuellement. De la placidité des contenus préférés et identifiés — le matériel et l'immatériel, l'artiste et ses amis — se dégage une expressivité unique.

Dans *Je vais partir dans les montagnes*, l'artiste a recours à la mise en scène explicite d'elle-même. En six séquences se déroule un scénario poétique, littéralement projeté dans l'espace de la représentation, dans la configuration majestueuse des montagnes. Les constantes d'une rigoureuse cohérence visuelle s'y retrouvent inexorablement: l'autoportrait, la nature, l'intérieur et la fenêtre...

Il faudrait davantage insister, à propos de l'oeuvre de April, sur les particularités de mises en forme des images, sur ce paradoxe de la fermeté et de la fluidité des structures qui se fondent dans les marges, les bordures noires, sur l'essentialité de ce qui disparaît ou surgit sciemment de l'obscurité, enfin sur cet attrait, simultané, pour la simplicité du fait quotidien et la grandeur du geste symbolique.

Issues de l'univers des apparences, les images photographiques de Raymonde April interpellent la personne, dévoilant l'intimité et préservant l'anonymat. Elles s'aventurent au coeur de la création et elles aspirent au fond des choses.

Josée Bélisle

¹ Propos de l'artiste, relaté dans *Photographie actuelle au Québec*, Centre Saidye Bronfman, Montréal 1983. Interview de Katherine Tweedie, «Faits fictifs ou vraie fiction?», P. XII.

² Propos de l'artiste, relaté dans *Possibles*, vol, 9, no 2, hiver 1985, «Questions à trois artistes sur la création», table ronde réunissant Raymonde April, Francine Larivée et Nell Tenhaaf, animée par Rose Marie Arbour et Francine Couture. pp. 125-126.

³ Idem, p. 126.

⁴ Goethe, *Les souffrances du jeune Werther*, Garnier-Flammarion, Paris 1968. p. 80.

⁵ Lire à ce sujet l'article de Jean-Claude Lemagny, «Le retour du flou», dans *Art Press* 98, décembre 1985, pp. 16-21.