



d'organisation, ce qui lui a permis de développer un vocabulaire photographique particulièrement vaste.

Ce qui fascine dans son oeuvre, c'est l'unité dans laquelle toutes ses images, pourtant hétérogènes, se confondent. Mais comment nommer cette « ténébreuse et profonde unité »<sup>1</sup>? D'intéressants éléments de réponse ont été donnés par des critiques. Régis Durand a pointé le caractère cinématographique des oeuvres d'April ; il a montré que leur montage interne donne l'impression que celles-ci baignent dans un « flux continu, ouvert », et ne sont qu'une « stase provisoire »<sup>2</sup>. Chantal Boulanger, elle, a montré que les assises de l'esthétique d'April sont les « incessants glissements entre la réalité et la fiction »<sup>3</sup>. Vincent Lavoie, pour sa part, avance que l'artiste est guidée par une « éthique du retranchement », une attitude de mise à distance, même devant les choses les plus proches, qui lui permet de produire des images pudiques « qui expriment le privé sans jamais l'exhiber »<sup>4</sup>.

Si l'unité des oeuvres d'April est « profonde », c'est sans doute parce que, chez elle, le style est autant « un rapport au monde » que « la mise en oeuvre de moyens d'expression »<sup>5</sup>. Boulanger écrit : « Le marquage du territoire esthétique, chez Raymonde April, s'apparente à la quête amoureuse (...) ». Les thèmes du lien, du bonheur, de la fuite du temps et de l'amitié jouent en effet un rôle important dans son oeuvre qui, à première vue, peut paraître essentiellement intimiste et lyrique, orientée vers l'expression d'émotions liées à des personnes ou à des lieux. Mais l'amoureuse à l'oeuvre ici ne se contente pas de « ressentir » le réel, les émotions, elle veut les « éprouver », dans le sens originel du mot : c'est-à-dire les mettre à l'épreuve afin d'en connaître les qualités. En ce sens, sa recherche artistique est, subtilement mais résolument, « épique ».

## UNE ESTHÉTIQUE DE L'ÉPREUVE

Raymonde April a développé son oeuvre en une suite d'épreuves, de défis lancés à elle-même, à la photo et au réel.

Vers la fin des années 70, elle crée des images photographiques accompagnées de courts textes, portes ouvertes sur la fiction. Ces textes disparaissent au début des années 80 ; les images sont alors regroupées en grandes suites poétiques.

En 1985, changement de cap : l'artiste réalise dix images autonomes, toutes de grand format, qu'elle nomme *Tableaux sans fond*. On sent qu'elle tourne le dos à l'organisation en systèmes.

À partir de 1990, l'hétérogénéité prend toute la place; l'artiste se donne comme défi de traiter chacun de ses projets (principalement des images uniques) de façon radicalement différente, et ce à tous les niveaux (sujet, cadrage, mise au point, pose, format, support d'impression, etc...).

Comme dans tout bon roman à saveur épique, plus la quête avance, plus les épreuves sont nombreuses et difficiles à relever...

## L'AVENTURE

- Que cherches-tu ? demande le vilain au chevalier.
- Des aventures, répond celui-ci.

Dans les romans courtois, les chevaliers n'ont aucun but précis. Ils errent, sur des chemins, dans des forêts, totalement disponibles. Leur désir est de rencontrer des aventures qui leur permettront d'éprouver leur talent. À la base du travail de Raymonde April, il y a cet «esprit d'aventure», cette errance, cette ouverture, ce rapport au monde à la fois passif et actif.

Dans le roman courtois, le monde est organisé en fonction du héros. Les aventures se présentent à lui. Il n'a qu'à « être là ». Raymonde April dit dans une interview : «*Journée de chutes* est une image qui s'est offerte à moi. Il m'a suffi d'être présente à cette image et de la recevoir». Ainsi, son rôle serait défini par le réel. Plus loin, elle dit : «De tels événements arrivent très, très vite...»<sup>6</sup>. Pour les capter, il faut donc être agile, rapide, vigilant ...

Le réel serait donc organisé en fonction de la photographe, celui-ci demandant à celle-là de sauver les images essentielles qu'il produit ? Curieux renversement de l'ordre des choses... La photographe choisit pourtant d'y croire, sans naïveté, pour que s'ouvre devant elle le corridor par lequel on peut passer du réel à la fiction. Dans son attitude, il y a la petite goutte de paranoïa essentielle : celle qui permet de s'inventer des obstacles et des victoires; d'oublier un moment l'effroyable écart qu'il y a entre l'art et la vie; de croire à un au-delà du désir de photographier.

## L'HÉROÏSME ORDINAIRE

L'épopée célèbre, sans nuances et sans point de vue critique, des héros historiques qui accomplissent des actions extraordinaires. Raymonde April, au contraire, s'intéresse à la petite histoire, au quotidien. Elle photographie ses proches, qui n'accomplissent généralement pas de «grands faits». Il y a pourtant un je-ne-sais-quoi d'héroïque dans les personnages de ses photos. Peut-être justement parce qu'ils sont captés dans ces «stases provisoires» dont a parlé Régis Durand ?

Musil écrit : «Si l'on pouvait mesurer les sauts de l'attention, l'activité des muscles oculaires, les oscillations pendulaires de l'âme et tous les efforts qu'un homme doit s'imposer pour se maintenir debout dans le flot de la rue, on obtiendrait probablement une grandeur en comparaison de laquelle la force dont Atlas a besoin pour porter le monde n'est rien (...)»<sup>7</sup>.

C'est cet «héroïsme ordinaire» que Raymonde April révèle dans ses images, et cela sans faire l'économie de la tension, de l'étrangeté ou de l'humour que provoque l'association de ces deux mots antithétiques. (On n'a qu'à penser au portrait de l'homme aux cheveux longs, le corps battu par le vent, le visage baigné de lumière, qui semble accueillir l'arrivée d'une valeureuse troupe ... habillé d'un pyjama trop grand et debout devant un chalet !)<sup>8</sup>.

Le but de l'artiste n'est pas de glorifier l'homme ordinaire mais plutôt de faire sentir la distance, parfois très fine, entre le prosaïque et l'épique.

## L'ESPACE DES EXPLOITS

L'espace, dans le récit épique, est symbolique et non réaliste. L'errance du héros n'est pas réelle puisqu'il suit toujours un chemin précis : le bon, le plus difficile, celui qui s'ouvre à droite. L'espace est jonché d'obstacles et tout ce qu'il contient a un sens, c'est pourquoi le rapport du héros à celui-ci est toujours tendu.

Dans *Yvain, le chevalier au lion*, Calogrenant raconte : «(...) je trouvai un chemin à droite qui traversait une épaisse forêt. C'était une route très mauvaise, pleine de ronces et d'épines, avec tous les ennuis et toutes les peines imaginables, je poursuivis mon chemin par ce sentier»<sup>9</sup>.

Dès ses premières œuvres, Raymonde April installe une tension entre les personnages et l'espace. Dans l'une d'elles, on voit un amas de vêtements et une jambe de femme dont le pied est chaussé d'un soulier à talon aiguille. Sous la photo, cette phrase : «*Elle en vint à détester cet appartement*»<sup>10</sup>.

Les titres des œuvres que Raymonde April a réalisées au fil des ans racontent à eux seuls l'aventure spatiale qu'elle a menée : *Moi-même, portrait de paysage, Personnages au Lac Bleu, Jour de verre, Debout sur le rivage, De l'autre côté des baisers, Parade...*

### QUESTION DE FOND

En 1985, elle présente les *Tableaux sans fond*. Ce titre est porteur de riches ambiguïtés. En effet, qu'est-ce qu'un *tableau sans fond* : un abîme ou une surface impénétrable ?

Encore aujourd'hui, cette question préoccupe l'artiste. Dans ses récentes photos, les héros ont des rapports particulièrement troubles avec le fond. *Nu* (1993) présente un corps humain et un animal — on devine qu'il s'agit d'une femme et d'un chien — étendus dans un champ. Tout de suite on est saisi par l'inquiétante étrangeté que distille la photo. Le personnage semble tronqué : sa tête, qui est exactement au centre de l'image, et le haut de son corps semblent avoir été engloutis par le fond, dévoreuse mer de foin. La tête de l'animal, qui est couché sur le dos, nous est aussi cachée. Plus de têtes, donc. Que des corps qui s'abandonnent, ou se désintègrent. Que de textures — foin, poils, cheveux et peau — qui glissent l'une sur l'autre et se confondent.

La photo, grâce à des éléments propres à son langage — le flou, le jeu des gris — révèle un phénomène invisible à l'oeil nu : la fusion des êtres et de la nature. Fusion troublante parce qu'évoquant à la fois le plaisir et la mort. Dans le *Verger*, Anna de Noailles, avec les mots, a évoqué cette union singulière.

«Je n'aurai pas d'orgueil, et je serai pareille,  
Dans ma candeur nouvelle et ma simplicité,  
À mon frère le pampre et ma soeur la groseille  
Qui sont la jouissance aimable de l'été ;  
Je serai si sensible et si jointe à la terre  
Que je pourrai penser avoir connu la mort,

Et me mêler, vivante, au reposant mystère  
Qui nourrit et fleurit les plantes par les corps.  
Et ce sera très bon et très juste de croire  
Que mes yeux ondoyants sont à ce lin pareils  
Et que mon coeur, ardent et lourd, est cette poire  
Qui mûrit doucement au soleil»<sup>11</sup>.

## AU BORD DU VIDE

Certains héros de Raymonde April subissent l'épreuve du fond, d'autres doivent affronter celle des bords, dans des compositions très tendues, au cadrage inhabituel. Alors que les premiers sondent le sol, les deuxièmes tentent d'appriivoiser le ciel.

Dans *Les petites tomates* (1991), l'arête d'un toit, traversant l'image en diagonale, sépare l'espace en deux. Toute la partie supérieure de la photo est occupée par le ciel, vaste, dans lequel bougent quelques arbres flous. Sous la diagonale, il y a des grappes de petites tomates brillantes et, tout en bas, un visage de femme, tourné vers le ciel, que le cadrage coupe à la hauteur du menton.

Le titre même de l'œuvre témoigne du déplacement effectué par l'artiste. «L'héroïne» est ici rejetée vers les bords, oubliée au profit des *Petites tomates*. Au contraire du *Grimpeur* et du *Nu*, qui sont placés au centre de la composition, qui occupent la place du titre et qui affrontent le «fond» de tout leur corps, l'héroïne de cette image est excentrée, oubliée par le titre et n'a que son visage pour affronter le vide. L'épreuve des bords est peut-être celle de l'humilité ...

Saint-Denys-Garneau écrit :

«Je ne suis pas bien du tout assis sur cette chaise  
Et mon pire malaise est un fauteuil où l'on reste  
Immanquablement je m'endors et j'y meurs.  
Mais laissez-moi traverser le torrent sur les rochers  
Par bonds quitter cette chose pour celle-là  
Je trouve l'équilibre impondérable entre les deux  
C'est là sans appui que je me repose»<sup>12</sup>.

Comme le narrateur de ce poème, l'héroïne des *Petites tomates* se repose dans une sorte d'apesanteur. Affronte-t-elle vraiment l'immensité sans appui, dans cette composition qui danse? Non, pas plus que le narrateur du poème. Lui s'appuie sur la découpe franche des vers, elle, sur le bord de la photo. (C'est tout de même vertigineux).

## LES CONTOURS DU MERVEILLEUX

Nous avons dit que les dérèglements que met en scène l'artiste donnent lieu à un rapport «épique» des héros à l'espace. Épique parce que tendu, mais aussi parce que s'inscrivant dans un monde où le merveilleux se mêle au vrai.

Le *Nu*, pour disparaître dans le foin, a-t-il glissé à son doigt l'anneau magique d'Yvain, anneau qui rend invisible celui qui le porte ? Les *Profils sur fond de feuillage* (1991) ne sont-ils pas entrés de justesse dans l'image, comme Yvain dans le château, la porte de fer étant tombée si près de son dos qu'elle a tranché les éperons de ses bottes ?

Les photos de Raymonde April, comme l'épopée, fonctionnent sur le mode hyperbolique, c'est-à-dire qu'elles jouent sur la vérité des choses, l'augmentant ou la diminuant, pour créer des impressions fortes. Ainsi, elles peuvent faire apparaître des créatures fantastiques.

Cette femme qui tient de grandes feuilles de rhubarbe à la hauteur de ses épaules, transformée en silhouette opaque, est un ange.<sup>14</sup> L'homme devant les fleurs, mangé par la lumière, ressemble à un fantôme<sup>15</sup>.

## LE MONDE DES CHOSES

Dans l'épopée, aucune chose n'est banale. Voici le plus grand chêne qui soit, la robe la plus élégante, le pain le plus noir, etc. Par l'emploi systématique du superlatif, une vie propre est donnée aux objets.

Chez Raymonde April, on retrouve cette insistance du regard, même sur les choses les plus quotidiennes. Dans *Parade* (1986), la machine à écrire et la table, sujets principaux de deux images distinctes, semblent avoir une âme. Même chose pour la *Cuillère* (1990) et pour le

marteau du triptyque *Homme écoutant battre son coeur* (1990) ; l'artiste les fait tenir debout : on dirait de mystérieux êtres enfermés dans le silence.

*Voyage dans le monde des choses*. C'est ainsi que Raymonde April, en 1986, intitulait une exposition regroupant une soixantaine d'oeuvres. Titre ambigu encore une fois. Qu'est-ce que le monde des choses ? La réalité ? Ou plutôt un monde en deçà de celle-ci, où les choses sont reines?

Le diptyque *La Rivière du Loup* (1993) est une réponse à ces questions. Il met en rapport deux espaces très différents et cloisonnés. À gauche, dans un espace vertical, exigü, quatre personnages sont tournés vers une lumière (peut-être une fenêtre); les contrastes sont forts et les personnages, flous. À droite, dans un espace horizontal, se déploie une ville, Rivière-du-Loup, avec sa rivière, ses ponts, ses routes et ses maisons ; la photo est grise et la mise au point, précise.

Donc à gauche, le portrait de groupe, les personnes, l'intérieur, la subjectivité, et à droite, le paysage, les choses, l'extérieur, l'objectivité. On pourrait croire que ces dimensions sont irréconciliables. Mais à bien y regarder, on s'aperçoit qu'elles s'échangent des qualités. Les personnages apparaissent soudainement investis d'une étrange neutralité. Sont-ils saisis par la vertigineuse réalité de la ville, qui palpite malgré son immobilité ?

Jules Romains a écrit :

«Je ne sens rien, sinon que la rue est réelle,  
Et que je suis très sûr d'être pensé par elle»<sup>16</sup>.

Dans la *Rivière du Loup*, on assiste à un renversement de perspective similaire. On a l'impression de regarder les hommes du point de vue du paysage. Les personnes n'ont plus de nom. La ville les a recouverts du sien.



## MOTS COUVERTS

Si l'oeuvre de Raymonde April est épique, c'est aussi parce qu'elle baigne dans un univers de mots. On l'a dit : ce sont eux qui l'ont menée sur le chemin de la fiction. Aujourd'hui, même s'il est rare qu'ils apparaissent dans les oeuvres, on sent qu'ils les hantent toujours.

Cette aura littéraire vient, entre autres, des titres, auquel elle accorde une attention toute particulière, et des références suggérées par ces titres. La phrase *Car j'ignore où tu fuis* (1993) est tirée d'un poème de Baudelaire intitulé *À une passante*. L'oeuvre est alors chargée d'une question supplémentaire : qui est cette passante ? La jeune fille aux yeux flous ? Cette femme qui court dans la rue, fuyant l'orage ? La réalité elle-même ?

## DE LA FABLE AU HAÏKU

Comme on l'a vu, les titres, guidant le regard, participent souvent à la mise en tension des oeuvres. Quelquefois, c'est à un véritable voyage littéraire qu'ils nous convient. Alors, l'épopée se déploie au deuxième degré. Elle devient une palpitante traversée des connotations culturelles.

L'artiste, en entourant ses images d'échos littéraires, les charge d'un extraordinaire potentiel d'évocation. De cette façon, elle peut même réussir l'exploit consistant à braver les clichés, à faire revivre les images que l'on croyait inutilisables parce que trop usées !

Vous avez déjà fait le trajet menant de la Fontaine à Bashô ? Regardez *La corneille et les canards* (1993). Cette oeuvre présente un grand arbre, dans lequel est perchée une corneille, et un lac en partie gelé sur lequel marchent — ou dans lequel nagent — des canards et des cygnes.

Sans détour, le titre, *La corneille et les canards*, évoque la fable. Mais que raconte cette fable ? La lutte entre l'oiseau solitaire et les canards grégaires ? La lutte entre le cygne et la corneille, entre le beau et le laid ? La photo n'offre aucune réponse. Anecdote gelée à mi-chemin entre l'imaginaire et la réalité, cette fable est en suspens : la morale ne la refermera pas.

Ne trouvant ni le corbeau ni le renard, on tourne les yeux vers la composition de l'oeuvre. L'arbre, en avant-plan, solidement appuyé sur le cadre droit, et les branches, occupant le haut de l'image, rappellent les estampes japonaises, et plus particulièrement celles de Hiroshige. Des estampes

japonaises aux haïkus, il n'y a qu'un pas... que nous, spectateurs épiques, n'hésitons pas à franchir ! Dans ces petits poèmes, qui donnent aux animaux et à la nature une grande place, on retrouve une tension très fine et une façon minimaliste d'affronter le sublime qui ne sont pas sans faire penser à l'œuvre de Raymonde April.

Sur une branche morte  
Un corbeau s'est posé  
Soir d'automne

écrit Bashô<sup>16</sup>.

### DÉBORDEMENT ROMANESQUE

Les photos de Raymonde April nous font voyager allégrement du «poétique» au «romanesque». Sont plutôt poétiques celles dont le cadrage est contrôlé et volontaire comme l'est la découpe des vers. Leur rythme, mesuré, est porteur de densité. C'est le cas de la *Corneille* ...

Dans d'autres oeuvres, le cadrage semble, au contraire, presque accidentel. On dirait alors qu'elles ont été arrachées à une histoire. Ces images qui attirent notre attention hors-cadre, d'où la tension semble venir, sont romanesques.

C'est le cas du cadrage de *Nu*. Dans le coin supérieur gauche, on voit apparaître une main et une jambe: personnage menaçant qui vient troubler l'abandon dans lequel sont plongés la femme et le chien. Cette image crée un suspens particulier, à la fois inquiétant et retenu, le même qu'on retrouve dans la prose de certains Américains, Raymond Carver et Carson Mc Cullers par exemple.

Je ne sais pourquoi, l'intrus de *Nu* me rappelle le soldat de *Reflets dans un œil d'or*.

«À partir de cette nuit-là, le soldat revint chaque soir, approchant par la forêt, surveillant tout ce qui se passait dans la maison du capitaine»<sup>17</sup>.

Dans *L'Âge des feux* (1992), l'intrus est une fumée qui enveloppe la femme et l'enfant, toutes deux assises dans un champ par un beau soir d'été. La femme sourit; l'enfant a une mine inquiète.

La fumée, telle un écran posé devant la réalité, nous empêche de vraiment comprendre l'état des personnages de cette scène. Peut-être n'est-il tout simplement pas compréhensible ?

Gabrielle Roy, qui aurait sans doute aimé cette image, écrit, dans *La détresse et l'enchantement*: «Comment, si souvent malheureux, pouvions-nous aussi être tellement heureux ? C'est cela encore aujourd'hui qui m'étonne le plus. De même que la visite de la joie me cause plus de surprise au fond que celle du malheur, non parce que plus étrangère à ce monde, mais peut-être parce que encore moins déchiffrable»<sup>18</sup>.

## LES COMPLICES

L'oeuvre de Raymonde April n'en est pas une de déchiffrement. On y sent au contraire un respect immense pour le mystère du réel. Son but n'est pas de faire voir l'invisible, mais plutôt de faire voir «combien est invisible l'invisibilité du visible»<sup>19</sup>.

Nous avons dit que cette oeuvre entretient un rapport épique au réel, puisqu'elle s'inscrit dans l'errance, qu'elle révèle l'héroïsme ordinaire des hommes et le merveilleux caché, qu'elle est un défi lancé au fond et aux bords, qu'elle donne une vie aux choses et qu'elle propose une traversée des fictions. Ce rapport, s'il est épique, n'est cependant pas guerrier. Le but de l'oeuvre n'est pas d'épuiser les forces du réel mais plutôt de les nourrir. L'artiste et le réel sont plutôt comme ces chevaliers amis qui prennent plaisir à s'affronter dans les tournois et sont toujours prêts à céder leur victoire. On les sent liés par une profonde complicité. Comment expliquer autrement le travail d'autoportrait, qui occupe depuis vingt ans une place importante dans l'oeuvre de Raymonde April ?

Cette complicité est aussi celle que l'artiste entretient avec la photo. Si Raymonde April fait subir de multiples épreuves et impose d'incessants déplacements aux images, c'est pour en contrer la fixité, le caractère reproductible, non artistique ; c'est pour leur donner une raison d'être, une unicité, une autonomie. L'épreuve photographique devient alors un acte d'amour. Ardent désir d'inépuisable.

## NOTES

---

- <sup>1</sup> Tiré du poème *Correspondances* de Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*.
- <sup>2</sup> Régis Durand, dans le catalogue *Réservoirs Soupirs, photographies 1986-1992*, Vu, Québec, 1993, p.14.
- <sup>3</sup> Chantal Boulanger, *Raymonde April: Galerie VU*, Parachute, no 71, Montréal, été 1993, p. 35.
- <sup>4</sup> Vincent Lavoie, *Raymonde April, une éthique du retranchement*, Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal, vol. 2, n° 3, août-sept. 1991.
- <sup>5</sup> Op. cit. p. 35.
- <sup>6</sup> Nicole Gingras, entretien avec R. April, *Le regard amoureux*, Parachute, Montréal, 1995, n° 77, p. 20.
- <sup>7</sup> Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, Seuil (coll. Points), Paris, 1956, p. 13.
- <sup>8</sup> *Sans titre*, 1992.
- <sup>9</sup> Chrétien de Troyes, *Yvain le chevalier au lion*, Livre de poche, Paris, 1988, p. 31.
- <sup>10</sup> *Sans titre*, 1979.
- <sup>11</sup> Extrait du *Verger*, Anna de Noailles, Littérature du XXe siècle, Nathan, Paris. 1989. p. 78.
- <sup>12</sup> Tiré de *Regards et jeux dans l'espace*, Hector de Saint-Denys-Garneau, Fides (coll. Nénuphar), Montréal, 1949. p. 33.
- <sup>13</sup> *Une mouche au paradis*, 1988.
- <sup>14</sup> *Les campanules*, 1992.
- <sup>15</sup> Extrait de *La Rue*, Jules Romains, Littérature du XXe siècle, Nathan, Paris. 1989. p. 80.
- <sup>16</sup> *Anthologie de la poésie japonaise classique*, Gallimard (coll. Poésie), Paris, 1971, p. 220.
- <sup>17</sup> Carson Mc Cullers, *Reflets dans un œil d'or*, Livre de poche, Paris, 1973. p. 39.
- <sup>18</sup> Gabrielle Roy, *La détresse et l'enchantement*, Boréal Express, Montréal, 1984, p. 45.
- <sup>19</sup> Michel Foucault, *La pensée du dehors*, Fata Morgana, Paris, p. 24.