

Bénichou, Anne. — «Le présent photographique». — *Parcours*. — N° 13 (printemps 1994).  
— P. 33, 34, 87

## RAYMONDE APRIL : LE PRÉSENT PHOTOGRAPHIQUE

ANNE BÉNICHOU

*«Moi, je caresse l'idée d'un présent photographique, d'un temps indéfini qui perdure dans les images que l'aime, dans un espace propre à elles seules. ( ... ) Il y a des photos au passé simple dont la force de mort brûle les yeux. Il y en a d'autres à l'imparfait, impossibles et accessibles comme l'ivresse de certains soirs. Il y a de multiples formes du présent. Je voulais mes images au présent parce que le présent est vaste.»*

— *Raymonde April, Une mouche au paradis, 1988.*

Paradoxe, cette formulation de «présent photographique» puisque la photographie extrait un instant du continuum temporel et se situe dans un temps passé. Le «ça a été» de Barthes dans *La chambre claire*, n'est pas le temps du souvenir, mais plutôt celui de l'aoriste, temps de la conjugaison grecque, qui indique un passé indéterminé et qui pourrait fonctionner comme un futur antérieur. «En me donnant le passé absolu de la pose (aoriste), la photographie me dit la mort au futur.»<sup>1</sup> Mais en extrayant l'instant du continuum temporel, la photographie le protège de sa perte et le projette dans un temps indéfini à la fois passé, présent et futur. Christian Metz dit de la photographie : «Elle est éternellement au présent, mais ce présent est passé depuis le début.»<sup>2</sup>) Sorte de présent permanent donc, qui procède d'un écrasement temporel. Qu'est-ce qui, dans les photographies de Raymonde April, relève de cette temporalité?

Nous connaissons maintenant très bien les images de l'artiste, le noir et blanc, les flous, les effets de contre-jour, les contrastes, l'univers poétique, les juxtapositions énigmatiques. Mais aussi, la façon toute personnelle de Raymonde April de faire cohabiter les genres : portrait, autoportrait, nature morte, paysage, texte, fiction, journal intime, etc. Il faut revenir aux oeuvres des années soixante-dix et quatre-vingt dans lesquelles le texte est juxtaposé à la photographie ou introduit à l'intérieur du cadre, pour comprendre comment émerge cette temporalité. *Les chansons formidables*, oeuvre de 1987, associe en les intercalant photographies et textes poétiques. L'image photographique intervient ici comme le point de départ de la séquence narrative que le texte prend en charge. Elle figure le présent spatial et temporel dans lequel la narration se

développe. Autrement dit, l'image ancre le récit dans une situation qui s'identifie au présent. La photographie du couple assis dans une voiture, dont on distingue mal les visages, s'apparente par la distance et le cadrage à la vision que nous en aurions eue si nous avions traversé la rue juste à l'avant du véhicule. Cette image figure le moment précis où intervient le texte : «Allons, je t'en supplie/mêler nos branches ailleurs/il pleut toujours ici», etc. Ce temps présent est redoublé par la mise en scène d'un temps réel qui se développe dans l'espace vacant entre la photographie et le texte. C'est le temps des libres associations de l'imaginaire et des mécanismes de fabulation qui naissent de l'association même du texte et de l'image. La frise ornementale au motif végétal qui s'échappe du cadre de chacun des textes et les bords noirs délibérément irréguliers des photographies prennent dès lors toute leur signification.

Si les textes disparaissent progressivement des œuvres d'April, les titres au pouvoir évocateur souvent très fort assument la place que le texte tient dans les premiers travaux. *Charles piqué par le soir*, *Une mouche au paradis*, *Les coeurs en bois de rêve*, *De l'autre côté des baisers*, etc., stimulent largement notre imaginaire. Cependant, d'autres titres ne jouent pas le même rôle et restent beaucoup plus proches de la représentation iconographique : *Paysage d'hiver*, *Cuillère*, *Grimpeur*, *Autoportrait au rideau*, etc., désignent ce que nous voyons dans l'image ou bien ne désignent qu'un élément de l'image, nous invitant ainsi à nous concentrer sur celui-ci au détriment des autres. Et pourtant, la même sensation d'immédiateté s'en dégage, comme si le présent ne relevait pas uniquement de l'association du texte et de l'image, pas plus que de celle du titre et de image.

*Homme écoutant battre son coeur* est un triptyque : à gauche, les restes d'un apéritif dans un jardin, sous les arbres; au centre, un homme dans son bain photographié à travers une vitre sur laquelle se reflète l'extérieur, et à droite, un vieux marteau à la verticale retenu par un fil de fer. Ici, tout se passe hors-champ, entre les images: les associations en-tre les éléments se multiplient; un flux circule d'une image à l'autre, et chacun de nous se raconte finalement sa propre histoire. Lorsque les images s'individualisent à la fin des années quatre-vingt, ce flux persiste à l'intérieur même du cadre. Il procède d'une construction interne<sup>3</sup>, «montage interne» qui crée une dynamique entre les zones à l'intérieur du cadre. Le hors-champ ne cesse de nous fasciner, et nous ne pouvons nous empêcher de l'investir de nos rêves et de nos fantasmes. Dans *La tasse blanche*, tout emmène l'oeil hors du cadre, les lignes obliques de la construction de bois, les diagonales des arbres penchés par le vent, le regard de l'artiste qui se regarde, hors-champ, être

photographiée, son geste tout juste amorcé ou à peine désamorcé, la tasse étant le seul point immobile, à la fois centrifuge et centripète de tous les déplacements. Ce flux, qu'il soit entre le texte et l'image, entre le titre et l'image, entre les images, ou encore à l'intérieur même de l'image, crée un continuum de temps et d'espace.

De représentation qu'elle était, l'image photographique devient alors le temps et l'espace réels.

«Je veux de toutes mes forces entrer dans la réalité des images et m'y perdre moi-même, prendre une chose pour une image et une image pour une chose, un objet pour une phrase ... »<sup>4</sup>

Raymonde April travaille à la limite exacte du réel et de l'irréel. Et c'est dans l'espace infime entre les deux, dans le basculement imperceptible de l'un dans l'autre que naît le «présent photographique vaste et indéfini», hors-temps qui nous ramène inévitablement à la question fondamentale de notre présence au monde, à «l'ici et maintenant». Chez Raymonde April, la photographie semble atteindre ce réalisme absolu qui, selon Barthes, fonde l'extase photographique :

«la Photo est folle quand son réalisme est absolu, originel, faisant revenir à la conscience amoureuse et effrayée la lettre même du temps : mouvement proprement révoltant qui retourne le cours de la chose, et que j'appellerais pour finir l'extase photographique. »<sup>5</sup> Comment comprendre alors, dans la dernière exposition de l'artiste à la galerie Rochefort, l'intégration de clichés vieux de vingt ans —*La petite Hélène (Les Pèlerins de la Croix lumineuse)*, *Faucheur (L'homme de poussière)* — dans lesquels on ne retrouve ni le flux, ni la temporalité des oeuvres postérieures et qui ont quelque chose de l'instantané banal? Indifférence envers la valeur artistique, retour à une certaine «innocence»? «Je veux travailler sur la plus petite distance qui soit entre la vie et l'art.»<sup>6</sup> C'est dans l'album *Car j'ignore où tu fuis* que l'intégration des clichés anciens prend toute sa signification. La juxtaposition de vues de Rivière-du-Loup, de Charleville et de Québec prises respectivement en 1993, 1991 et 1974 provoque un écrasement spatial et temporel accentué par les similitudes formelles qu'entretiennent les photographies. C'est dans la réalité même que cet écrasement se produit puisqu'il n'y a plus de photographie mais seulement un temps et un lieu réels. L'artiste pousse davantage la capacité de la photographie à écraser les temps et les lieux les plus éloignés dans un présent «vaste, indéfini, passé depuis le début». Le présent photographique.

## NOTES

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, «La chambre claire», Cahiers du Cinéma, Gallimard Seuil, 1980, p.148.

<sup>2</sup> Christian Metz, « Photo, Fétiche », In *Pour la photographie, la vision non photographique*, GERMS, Revue d'Esthétique Photographique, 1990, p. 121

<sup>3</sup> Régis Durand développe cette notion de montage interne dans les oeuvres de Raymonde April dans *Réservoirs Soupirs*, Vu, Québec, 1992, p. 11-17.

<sup>4</sup> Raymonde April, texte de 1985.

<sup>5</sup> Roland Barthes, op. cit., p.183.

<sup>6</sup> Raymonde April, « Une mouche au paradis », *13 essais sur la photographie*, Musée canadien de la photographie contemporaine, Ottawa, 1988, p.220.