

CV Photo

Raymonde April

« Des routes, ou des parcours d'images... »

Raymonde April

"Routes, or itineraries of images..."

Régis Durand

Numéro 29, hiver 1994

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/16274ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1196-9261 (imprimé)

1923-8223 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Durand, R. (1994). Raymonde April : « Des routes, ou des parcours d'images... »
/ Raymonde April: "Routes, or itineraries of images...". *CV Photo*, (29), 16–33.

raymonde april

« Des routes, ou des parcours d'images... »

Dans un récit de Gianni Celati, une de ses « narrateurs des plaines » rapporte l'histoire de deux femmes qui sont comme habitées ou hantées par des images : « Le libraire de Mantoue a eu l'impression qu'elles voyaient leur existence comme une chose de peu d'importance. Il lui a semblé qu'elles se considéraient seulement comme des "routes, ou des parcours d'images" (ce sont ses propres termes) : des points par où passent des images dont on ignore souvent ce qu'elles sont, comme celles des rêves, ou comme beaucoup d'images quotidiennes, ou encore des images du passé qu'il leur était arrivé de voir... »¹

Il me semble parfois que l'artiste, l'écrivain, et singulièrement le photographe, sont un peu ainsi : des points par où transitent des images, des milieux conducteurs dont la vie et l'identité sont, en elles-mêmes, de peu d'importance au regard de ce qui les traverse. La différence, bien entendu, est que le photographe (l'artiste en général) gère et archive ses « parcours », tout en exerçant sur eux la contrainte puissante d'une élaboration critique, ainsi que le privilège du repentir. C'est ce qui sépare le travail artistique de l'activité de médium, par exemple, ou encore de l'hallucination.

Il arrive pourtant qu'il sache maintenant une certaine ambivalence, un certain flottement, qui rendent aux images quelque chose de leur énigmatique genèse. C'est le cas de Raymonde April dans la plupart de ses travaux, qui oscillent entre autobiographie et fiction, entre saisie du réel et construction. Habituellement, cette indétermination fertile est obtenue à travers le sentiment qu'elles baignent dans un flux continu, ouvert. « Images au présent », elles sont comme des corps chimiques aux valences multiples, susceptibles de combinaisons et de concaténations imprévisibles. La question n'est pas seulement celle d'un effet de style, qui tendrait à produire des images du réel tout en suggérant qu'elles appartiennent simultanément à l'ordre de la fiction. Il s'agit de réel et d'imaginaire, mais dans l'entrelacs de leurs déterminations réciproques.

C'est ce que les photographies rassemblées ici manifestent de façon claire. Elles sont très précisément situées et datées (1973-1974 pour la plupart, dans la ville natale de la photographe, Rivière-du-Loup). On peut donc supposer qu'elles ont pour la photographe une valeur de marquage (temporel, affectif) toute particulière. Pourtant (ou précisément à cause de cela), elles n'avaient jamais été tirées auparavant. Était-ce à cause de ce trop de réalité en elles, qui les condamnait d'une certaine façon au domaine privé, que ce soit sous la forme du fétiche ou du

refoulement. Il aura fallu le passage du temps pour qu'une réconciliation soit possible avec ce qu'elles contenaient d'énergies contradictoires : énergie du désir (du monde, des promesses qu'il porte, de l'avenir en tant que forme rêvée du temps) ; énergie de la mort à l'œuvre dans toute expérience présente, et qui la fait instantanément entrer dans l'ordre du passé, de la disparition. Il aura fallu aussi, plus sans doute que les années, l'expérience de l'artiste, pour qui tout se joue dans la dialectique incessante entre proche et lointain, apparition et disparition, ordonnance imaginaire et fulgurance symbolique. Raymonde April dit ne pas avoir perçu à l'époque la pertinence de ces images, et ce sont ces transformations qu'opère le temps qui ont permis qu'apparaissent leur autonomie et la particularité de leur relation au réel. Plus tôt, prises dans une certaine séquence temporelle et existentielle, elles eussent fort bien pu apparaître comme une célébration de divers rituels de jeunesse : parents, amis, maison, village, et tout le dispositif imaginaire dont nous sommes entourés à l'orée de l'âge adulte, qu'il faut fixer avant que le monde de l'enfance ne tombe en poussière. Une telle célébration, parce qu'elle n'est précisément que cela, un étayage imaginaire, laisse en général le spectateur indifférent. Mais extraire quelques-unes de ces images, à vingt ans de distance, c'est garder quelque chose de ce désir d'enfance, tout en laissant entrevoir que c'est le poids d'absence et de perte qu'elles supportent qui donne à la réalité représentée ici une intensité particulière, et qui, en définitive, la constitue.

Ces photographies échappent donc à la nostalgie, car elles ne reproduisent pas en miroir la fascination pour ce temps à la fois présent et lointain, et l'illusion de stase temporelle qui s'y attache. Elles gardent valeur de document, et c'est cette qualité objective qui est le gage que la rupture s'est effectuée avec une partie (une partie seulement) des adhérences imaginaires de l'enfance vécue. Formellement, cette neutralité relative se marque par des décisions précises : sobriété quasiment minimaliste de telle vue de maison, grise, lisse, massivement présente dans le cadre, sans signes particuliers, et qui fait écho ailleurs à un grand pan de colline, surface striée sombre que n'éclairent que quelques taches de neige et la masse claire de la nuée au bas de l'image. Ou encore, richesse et acuité descriptives de la vue de la rivière, allongée, ouverte, mêlant toutes sortes d'informations et d'évocations possibles, tout en demeurant en apparence une image « quelconque »². Le portrait de la « petite Hélène », celui d'un couple anonyme qui passe, celui de divers

suite à la page 33



Ayant vécu longtemps à Rivière-du-Loup, **Raymonde April** demeure maintenant à Montréal où elle enseigne à l'Université Concordia depuis 1985. Elle fut par ailleurs cofondatrice de la Chambre Blanche à Québec. Son travail est régulièrement présenté à travers le Canada et en Europe. Ses œuvres se retrouvent dans de nombreuses collections privées et publiques.

Régis Durand est universitaire et critique d'art (il collabore notamment depuis plus de dix ans à la revue *Artpress*). Auteur de plusieurs ouvrages sur la littérature et sur la photographie, directeur de la collection *Lieux de l'écrit* aux éditions Marval, il organise également de nombreuses expositions. Il est depuis 1992 directeur artistique du printemps de Cahors. Régis Durand s'intéresse depuis de nombreuses années aux œuvres de Raymonde April.

1. Gianni Celati, *Narrateurs des plaines*, trad. de l'italien par Alain Sarraïbayrouse, Paris, Flammarion, 1991, p. 76. 2. « Quelconque » est à entendre au sens que Deleuze donne à ce mot, c'est-à-dire « un espace de conjonction virtuelle, saisi comme pur lieu du possible ». Cf. *L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983, p. 155, et sur ce point, plus précisément, mon texte sur Raymonde April, in *Réservoirs soupirs, Photographies 1986-1992*, VU : Centre d'animation et de diffusion de la photographie, Québec, 1992.

















a p r i l

"Routes, or itineraries of images..."

r a y m o n d e

In a story by Gianni Celati, one of the narrators recounts the case of two women who appear to be haunted or inhabited by images: "The man from the bookshop in Mantova believed that they deemed their existence of very little importance. It appeared to him that they considered themselves 'merely as routes, or itineraries of images' (those were his very words): passageways for images whose content often remains unsure, as the images of dreams, or as is the case with many day-to-day images, or even images of the past they had once seen..."¹

At times, it seems to me that the writer, the artist and, particularly, the photographer are also somewhat like passageways for images in transit – conductors whose life or identity, in light of what they are transmitting, are in themselves of very little importance. The difference, of course, is that the photographer (the artist in general) manages and archives his or her "itineraries," at once confining them to stringent critical elaboration and affording the alternative possibilities of pentimento. This is what distinguishes artistic activity from simply working with the medium, for example, or from hallucination.

Yet in some instances, the photographer is able to maintain a certain type of ambivalence, a sense of suspension, restoring to the images something of their enigmatic genesis. This is the case with most of Raymonde April's work, oscillating between autobiography and fiction, between the seizing of what is real and construction. Usually, this fertile indeterminateness of images is achieved through their ability to convey a sense of continuous flux, of openness. As "images in the present tense," they are like chemical bodies with multiple valencies, prone to unforeseeable combinations and concatenations. However, these photographs are concerned with more than stylistic effect, which, in itself, would tend to produce images of *the real* all the while suggesting that they simultaneously belong to the realm of fiction. Indeed, this is about *the real* and *the imaginary*, but in the very intertwining of their reciprocal determinations.

The photographs reproduced here clearly express this. They are dated and situated with great detail (1973-74 for the most, in the photographer's home town, Rivière-du-Loup). One can thus surmise that they function as landmarks (temporal, affective) for the artist. However (or perhaps precisely because of that), they had never before been printed. Was this due to their plethora of reality, which, to a certain extent, condemned them to the domain of privacy, be it in the form of fetishism or of repression? The passage of time was needed in order to enable a reconcili-

ation with their inherent contradictory energies: an energy of desire (of the world, of its promises, of the future as an imagined form of time); an energy of death at work in all experiences of the present, prompting their instantaneous entry into the realm of the past and of disappearance. Even more than the distance afforded by years past, what came into play was the experience of the artist, for whom all is contained in the incessant dialectic between near and far, between appearance and disappearance, between imaginary order and symbolic fulguration. Raymonde April says that, *at the time*, she did not see the pertinence of these images, and that it was only *with time*, and the transformations it brings about, that their autonomy and the particularities of their relation to *the real* became apparent. Had they been viewed earlier on, observing a certain temporal and existential sequence, they could have very well figured as a celebration of various rituals of youth: parents, friends, home, village, and all of the imaginary apparatus that surrounds us at the dawn of adulthood, and that must somehow be fixed before childhood memories turn to dust. Generally speaking, when faced with a celebration of this nature – because, after all, this is no more than an imaginary buttress – viewers tend to be indifferent. But to extract a few of these images twenty years later is to retain something of this childhood desire, while allowing one to see, albeit in a glimpse, that it is the weight of the absence and loss supported by the images that infuses the reality they represent with its particular intensity, and, in short, constitutes it.

These photographs, therefore, bypass nostalgia. They mirror neither the fascination for a time at once near and far nor the illusion of its related temporal stasis. They function, instead, as documents, whose objective quality is an indication of the parting with some (really no more than some) of the imaginary adherences experienced during childhood. Formally, this relative neutrality is marked by specific choices: the quasi-minimalist sobriety of a view of a house – smooth, grey, massively present within the frame, with no particular markings, echoing the flank of a hill, with its sombre striated surface, brightened by only a few spots of snow, and by the clear mass of clouds at the bottom of the image. There is also the descriptive richness and acuteness of a view of a river – open and elongated, a cluster of possible evocations and information, while remaining, to all appearances, an ordinary image, an image, no matter which.² The portrait of "young Hélène," of an anonymous couple walking by, of various groups of people by their cars

continued on page 33

Raised in Rivière-du-Loup, where she lived for many years, **Raymonde April** moved to Montreal, where she has been teaching since 1985 at Concordia University. She was co-founder of Québec City's La Chambre Blanche. Her work is regularly shown across Canada and in Europe, and is part of numerous private and public collections.

Academic and art critic, **Régis Durand** has, among other contributions, been publishing articles in the magazine *Artpress* for over ten years. He is the author of numerous books on literature and on photography, director of the collection *Lieux de l'écrit* for Marval publications, curator of a number of exhibitions, and, since 1992, artistic director of *printemps de Cahors*. Régis Durand has been following the work of Raymonde April for many years.

1. Gianni Celati. *Narrateurs des plaines*, translated from the Italian by Alain Sarrabayrouse, (Paris: Flammarion, 1991), p. 76. 2. "No matter which" is understood here as the translation of the French *quelconque*, more particularly as used by Gilles Deleuze in the sense of "a space of virtual conjunction, seized as a pure realm of the possible." *L'Image-mouvement* (Paris: Minuit, 1983), p. 155. With regard to this same question, I refer also to my text on Raymonde April in *Réservoirs, soupirs, photographies 1986-1992* (Québec City: VU, centre d'animation et de diffusion de la photographie, 1992).

traite des vaches. Elle était très proche des siens et aussi des vaches de la ferme de son père qu'elle connaissait toutes par leur nom. Elle a même dit que l'une s'appelait Marguerite; c'était pour me taquiner, j'en suis sûre. De toute façon, ça ne m'a rien fait puisque ton grand-père m'appelait Daisy. Elle travaillait très bien, sauf qu'elle disparaissait lors des semences et des récoltes. Son frère sonnait à la porte et nous disait qu'ils avaient besoin d'elle à la ferme. Un point c'est tout. Comme on ne pouvait pas se fier à elle, je lui ai dit un bon jour de ne plus se déranger. Elle n'avait jamais rien volé, mais comme je lui avais donné quelque chose qui venait de la famille de ton grand-père, je lui ai raconté que la fille était partie avec. C'était un tableau de la campagne française avec des herbes sauvages et des meules de foin auquel ton grand-père n'avait jamais prêté attention. Tandis qu'elle, elle le reluquait en pliant le linge. Un jour, j'ai vu dans sa façon de le regarder qu'elle l'aimait beaucoup. Je lui en ai fait cadeau quand elle est partie, mais j'ai dit à ton grand-père qu'elle l'avait volé pour ne pas qu'il se fâche. Comme ça valait cher, ton grand-père a voulu courir après elle, mais je l'ai convaincu à force de prières de ne pas faire d'histoires et d'accepter à la place une photo. Toutes les photos que tu vois ici sont des cadeaux, quasiment des dons votifs; il m'en était très reconnaissant. C'est moi qui les ai toutes montées, et le soir, assis l'un à côté de l'autre, nous parcourions l'album et nous parlions des filles; comme toi et moi en ce moment. C'était ça notre vie, jusqu'à ce qu'il meure.

Elle ferma les yeux, comme prise de sommeil. Renversée sur le dos du fauteuil, sa tête oscillait comme un navire à l'ancre. Doucement, il prit l'album qui reposait sur ses genoux et réarrangea ses bracelets. Six heures du soir. Il remit l'album dans le tiroir du buffet, puis tira de sa liasse de billets de banque qu'il avait toujours dans sa poche quatre coupures qu'il glissa sous le peigne d'argent, comme à l'accoutumée.

Monsieur Beauchamp, ne revenez plus... jamais.

Du visage qui se reflétait dans le miroir, il explora les plages obscures. Aucune larme et les yeux rivés, quoique absents, sur le lacs inextricable de ceintures, de pendentifs et autres parures qui encerclaient le miroir. Elle était impassible, comme peut l'être une fille de 20 ans quand elle s'ennuie ou, simplement, quand elle craint le pire. Sûre d'elle-même, elle empruntait une dernière fois la voix de la grand-mère pour masquer son deuil de l'argent qu'il ne lui verserait plus.

Je ne peux plus vous raconter cette histoire. Même pas pour vous faire plaisir. Cherchez-vous une autre Daisy, monsieur Beauchamp. Je ne serai jamais plus votre Daisy.

Martha Langford

Traduit par Fernand Doré

suite de la page 16

groupes près de leur voiture : autant d'images de rue auxquelles Raymonde April nous a habitués depuis, images « filmiques » si l'on veut, c'est-à-dire à la fois parfaitement autonomes et parfaitement disponibles pour diverses combinaisons et associations. À la différence du film, toutefois, rien ne viendra les entraîner dans le flux d'une logique extérieure à elles-mêmes. Et leur force naît précisément de ceci : elles sont à l'arrêt, et elles témoignent d'un moment, d'une configuration particulière de moments et de qualités. Tout pourrait s'enclencher à partir d'elles : des histoires, des souvenirs, des raccords imaginaires et consolateurs. Mais cela ne se fera pas : elles gardent l'abrupt de leur constitution fragmentaire, qui est aussi une dislocation. Et c'est cette hétéronomie forte qui leur donne pouvoir symbolique. La passerelle, dans telle image, n'a ni origine ni destination, et on ne sait ce qu'elle enjambe. Elle est là, elle figure. Nous sommes ici en dehors des voies rapides, qu'elles soient celles des flux technologiques ou celles des défilements de l'hallucination. Quelques objets, quelques espaces, denses et inégaux : ruines actives.

Régis Durand

George Steeves is an independent photographer living in Halifax. A major survey and catalogue of his work – *George Steeves 1979-1993* – was produced by the Canadian Museum of Contemporary Photography in 1993. His projects have resulted in a number of solo exhibitions, including those held at VU, Québec City (1991), Galerie Vox, Montréal (1991), The Photographers Gallery, Saskatoon (1989) and Dazibao, Montréal (1983). Among his group exhibitions are *The Tenth Dalhousie Drawing Exhibition*, Halifax (1990) and *Mirabile visu: The Imagemakers*, Musée de la civilisation, Québec City (1989). His work is represented in major Canadian collections. In April 1995, Québec City's VU will be presenting his series *Equations*.

Martha Langford was the founding Director and Chief Curator of the Canadian Museum of Contemporary Photography (1985-1994). Prior to the creation of the museum, she was Executive Producer of the Still Photography Division of the National Film Board of Canada (1981-1985). She has organized more than fifty touring exhibitions and written numerous books, catalogues, articles and lectures on photography and museology. Now living in Montreal, she is completing research on a collection of photographic albums, toward a Ph.D. in Art History from McGill University. She is also a freelance curator and critic who recently joined *Border Crossings* as a contributing editor.

valuable and he wanted to go after the girl but I begged him not to make trouble and offered him a picture in its place. Every picture you see was an offering and he was very very grateful. I mounted the pictures in the album and we would sit together in the evening and look at them and talk about the girls just as you and I are doing now. That was how it was until he died.

She closed her eyes, seeming to drift off to sleep. Her head lolled against the back of the chair. He slipped the album from her lap and readjusted her bracelets. Six o'clock. He returned the album to the dresser drawer and pulled from the roll in his pocket four bills that he tucked in accordance with their protocol under the silver comb.

M. Beauchamp, I do not want you to come here any more.

He caught her reflection in the mirror, searched the dusky planes of her cheeks. Dry, and she was looking straight ahead, focused if at all on the tangle round her mirror of belts and costume jewelry. And she was calm. Calm as a girl in her twenties can be calm when she is bored or simply terrified. Expert now in her repertoire, she was using one last time the voice of the grandmother to veil her sadness at the loss of his money.

I cannot tell you this story any more. I cannot, not even for your pleasure. Find another Daisy, M. Beauchamp. I am not your Daisy any more.

Martha Langford

continued from page 25

are examples of the many street images that Raymonde April has familiarized us with over the years; they function almost as "filmic" images, both perfectly autonomous and clearly disposed to various combinations and associations. As opposed to film, however, these images resist being swept away by the drive of a logic exterior to their own. This is precisely what empowers them: they are stilled, they are witness to a moment, to a particular configuration of moments and qualities. Within them lies the possibility to bring everything about: stories, memories, imaginary and consoling connections. Yet the possibility is denied: the images retain the abruptness of their fragmentary constitution, which is also a dislocation. And it is this striking heteronomy that invests them with symbolic power. The footbridge, in another image, has neither origin nor destination; what it spans remains unknown. It simply figures. This is not about high-speed lanes, whether referring to technological flux or fleeting hallucinations. A few objects, a few places, dense and unequal – active ruins.

Régis Durand

Translated by Jennifer Couëlle