

Raymonde April. Voyages dans l'archive et autres histoires

Anne-Marie Proulx

Mémoire

présenté

au

Département d'histoire de l'art

comme exigence partielle au grade de
maîtrise ès arts (Histoire de l'art)

Université Concordia

Montréal, Québec, Canada

Septembre 2013

© Anne-Marie Proulx, 2013

UNIVERSITÉ CONCORDIA
École des études supérieures

Nous certifions par les présentes que le mémoire rédigé

par Anne-Marie Proulx

intitulé *Raymonde April. Voyages dans l'archive et autres histoires*

et déposé à titre d'exigence partielle en vue de l'obtention du grade de

Maîtrise ès arts (Histoire de l'art)

est conforme aux règlements de l'Université et satisfait aux normes établies pour ce qui est de l'originalité et de la qualité.

Signé par les membres du Comité de soutenance

_____ président

_____ examinatrice
Dr. Cynthia Hammond

_____ examinatrice
Dr. Martha Langford

_____ directrice
Dr. Johanne Sloan

Approuvé par :

Dr. Anne Whitelaw
Directrice du programme d'études supérieures

_____ 2013

Catherine Wild
Doyenne de la Faculté des beaux-arts

Résumé

Raymonde April. Voyages dans l'archive et autres histoires

Anne-Marie Proulx

Raymonde April est une photographe montréalaise qui accumule des images tirées de sa vie depuis les années 1970. Ses photos constituent des séries et corpus d'images qui les font sortir de leurs contextes originels pour participer à des agencements formels et à des trames narratives, formant un univers photographique composé tant de visages timides que de personnages flamboyants, dans d'humbles appartements ou des scènes bucoliques de campagnes éloignées.

Imaginer l'ensemble de ses photographies comme une archive permet de prendre du recul sur plus de trente ans de pratique et de voir comment un univers personnel peut témoigner d'histoires collectives ou appeler à des liens d'appartenance. Situait la pratique de la photographe dans une tendance que de nombreux artistes contemporains internationaux ont d'explorer l'archive, puis en étudiant le contexte social, politique et culturel dans lequel son œuvre a évolué, cette recherche se penche sur la manière dont les photos participent d'un monde fabuleux, où les histoires ne sont pas dictées d'avance et où le rôle d'interprétation est transféré au public. L'avenir de l'archive dépend ainsi de l'expérience du spectateur dans le temps et dans l'espace.

Suivant les confluents du fleuve Saint-Laurent et déroutant sur des territoires étrangers, ce mémoire prend la forme d'un voyage métaphorique au Québec, pour approcher l'archive imaginaire formée des images d'April. C'est donc par un déplacement sur le territoire, en passant par différents lieux, que cette archive et ses possibles histoires se dessinent.

Remerciements

Le dimanche 17 juin 2012, accompagnée de ma mère, je vais au centre-ville de Montréal pour voir la projection du film *Tout embrasser* (2001) de Raymonde April, à la Cinémathèque québécoise. Une fois dans la salle, ma mère s'assoit à ma gauche, et à ma droite, c'est un ami et collègue étudiant rencontré juste avant dans le hall. En ce lieu et ce moment, je vois l'évocation d'une réunion de ma famille proche et de ma communauté formée par les arts, dans une de ces institutions qui continuent de présenter les versions originales d'œuvres marquantes. Je suis redevable à tous ces gens de différents horizons qui m'ont accompagnée et inspirée dans mes recherches.

Tout particulièrement, je voudrais remercier : en premier lieu, ma directrice de recherche, Dre Johanne Sloan, qui a démontré une grande confiance en ma démarche tout en me guidant avec rigueur et acuité; Dre Martha Langford, d'abord pour ses travaux pénétrants et inspirants, puis pour les commentaires et pistes de réflexion qu'elle m'a offerts; François Morelli, pour m'avoir encouragée à croire en la possibilité d'être à la fois artiste, auteure et historienne de l'art; mes collègues étudiants, particulièrement Marie-France Daigneault-Bouchard pour les grandes discussions et les longues promenades que nous avons faites ensemble, et Aurèle Parisien pour m'avoir signalé la ressemblance curieuse entre une photo de Raymonde April et d'autres œuvres; Michael Katchen, archiviste à Franklin Furnace, pour les discussions à propos des archives; le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH), le Fonds québécois de recherche sur la société et la culture (FQRSC), Hydro-Québec, la Faculté des beaux-arts et l'École des études supérieures de l'Université Concordia, pour avoir appuyé ma recherche. Et enfin, je veux remercier Raymonde April, pour la confiance qu'elle m'a témoignée alors que je me suis approchée tout près de son œuvre – j'ai été touchée par sa disponibilité, sa générosité et sa sensibilité.

Tout embrasser a également été présenté en reprise le 29 juin 2012, pour être vu encore par de nombreux spectateurs, et en présence de l'artiste. À ce moment-là, moi, j'étais déjà partie en voyage, quelque part dans l'Est.

Table des matières

Table des figures	vi
Introduction	1
Chapitre 1 : <i>Inventaires</i> . Une idée de l'archive	7
Chapitre 2 : <i>Repères</i> . Un contexte social, politique et culturel	20
Chapitre 3 : <i>Les courants et les contre-courants</i> . Narrativité de l'archive	37
Chapitre 4 : <i>Regarder ensemble</i> . L'avenir de l'archive	53
Conclusion : <i>Le tour de l'île</i> . Lieu de l'archive	71
Post-scriptum	79
Bibliographie	86
Figures	91

Table des figures

- Figure 1 Raymonde April, *Tout embrasser* (extraits), 2001
Quatre images tirées de la vidéo
- Figure 2 Raymonde April, *Tout embrasser* (extrait), 2001
Image tirée de la vidéo
- Figure 3 Raymonde April, *Le balcon*, 1985
Épreuve argentique, 84 x 116,5 cm
De la série *Tableaux sans fond*, 1985
- Figure 4 Raymonde April, *Autoportrait au balcon*, 1985
Épreuve Chromira, 56 x 81 cm, tirage de 2011
- Figure 5 Raymonde April, *Mon regard est net comme un tournesol*, 2011
Vue de l'installation au Centre d'art contemporain Optica, Montréal
- Figure 6 Felix González-Torres, *Untitled (Death by Gun)*, 1990
Pile de photolithographies, copies à l'infini, 22,9 (hauteur idéale) x 114,1 x 83,6 cm
- Figure 7 Raymonde April et Michèle Waquant, *Aires de migrations*, 2005
Vue de l'installation des cahiers à Le Quartier, centre d'art contemporain de Quimper
- Figure 8 Raymonde April et Michèle Waquant, *Aires de migrations*, 2005
Vue de l'installation du fonds photographique à Le Quartier, centre d'art contemporain de Quimper
- Figure 9 Raymonde April et Michèle Waquant, *Aires de migrations*, 2005
Détail du fonds photographique 1987-1988
- Figure 10 Raymonde April et Michèle Waquant, *Aires de migrations*, 2005
Détail d'un couple d'images choisies :
Michèle Waquant, *Le tapis posé*, 1994, épreuve couleur, 60 x 90 cm
Raymonde April, *Fresques*, 1988-2004, impression au jet d'encre, 71 x 97 cm
- Figure 11 Raymonde April et Michèle Waquant, *Aires de migrations*, 2005
Détail d'un couple d'images choisies :
Raymonde April, *Autoportrait au rideau*, 1991-2004, épreuve argentique, 69 x 98,5 cm
Michèle Waquant, *Fontainebleau*, 1986, épreuve couleur, 60 x 90 cm

- Figure 12 Raymonde April et Michèle Waquant, *Aires de migrations*, 2005
Documents, La Chambre blanche, 1978-1981 (détails)
- Figure 13 Raymonde April, *Debout sur le rivage* (extraits 3 et 5 de 9), 1985-1986
Épreuves argentiques, 100 x 100 cm
- Figure 14 Raymonde April, *De l'autre côté des baisers* (extraits 1 à 7), 1985-1986
14 épreuves argentiques, hauteur de 40,5 cm
- Figure 15 Raymonde April, *Serge et Michèle*, 1985
Épreuve argentique, 84 x 116,5 cm
De la série *Tableaux sans fond*, 1985
- Figure 16 Claire Beaugrand-Champagne, *Francine Brouard dans sa chambre, rang 5*,
1972
De la série *Disraëli*, 1972
- Figure 17 Raymonde April, *La musique*, 1985
Épreuve argentique, 84 x 116,5 cm
De la série *Tableaux sans fond*, 1985
- Figure 18 Michel Campeau, *Dans les ateliers de l'Association canadienne-française
pour les aveugles*, 1974
Tirage argentique sur papier Portriga, Agfa, 20 x 30 cm
De la série *Sur les aveugles*, 1973-1974
- Figure 19 Raymonde April, *Serge et Helga*, 1985
Épreuve argentique, 84 x 116,5 cm
De la série *Tableaux sans fond*, 1985
- Figure 20 Alain Chagnon, *Ti-Rat et Réjean*, 1985
Épreuve argentique, 20,3 x 25,4 cm
De la série *La taverne*, 1972-1974
- Figure 21 Raymonde April, *Cantine*, 2004
Impression au jet d'encre, 112 x 157,5 cm
De la série *10 images seules*, 2004
- Figure 22 Gabor Szilasi, *Table, Hôtel des Laurentides, St-Joseph-de-la-Rive*, 1970
Épreuve argentique, dimensions indéterminées
De la série *Le Québec rural*, 1970-1976
- Figure 23 Raymonde April, *Quatre amis*, 2004
Impression au jet d'encre, 112 x 157,5 cm
De la série *10 images seules*, 2004

- Figure 24 Michel Campeau, *Famille, fête religieuse portugaise, Montréal*, 1980
Épreuve au chlorobromure d'argent, 40,6 x 50,8 cm
De la série *Week end au « Paradis terrestre »*, 1972-1982
- Figure 25 Raymonde April, *La tasse blanche*, 1991
Épreuve argentique, 81 x 96 cm
- Figure 26 Raymonde April, *Portrait de Michèle*, 1993
Vue d'installation au Musée d'art de Joliette, 1997
- Figure 27 Raymonde April et Michèle Waquant, *Aires de migrations*, 2005
Détail du fonds photographique 1992-1993
- Figure 28 Raymonde April, *L'Arrivée des figurants* (extraits 7-10/33), 1997
Épreuves argentiques
- Figure 29 Raymonde April, *L'Arrivée des figurants*, 1997
Vue de l'installation au Musée d'art de Joliette
- Figure 30 Raymonde April, *L'Arrivée des figurants* (extraits 27-29/33), 1997
Épreuves argentiques
- Figure 31 Raymonde April, *Équivalences*, 2010
- Figure 32 Raymonde April, *Tout embrasser*, 2000
Images tirées du film 16 mm, noir et blanc, 55 min 44 s
- Figure 33 Raymonde April, *Tout embrasser*, 2001
Vue de l'installation au Musée national des beaux-arts du Québec
- Figure 34 Raymonde April, *Tout embrasser* (extraits), 2001
Vue de l'installation à la Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia
- Figure 35 Raymonde April, *Tout embrasser*, 2001
Vue de l'installation vidéo au Musée national des beaux-arts du Québec
- Figure 36 Raymonde April, *Tout embrasser*, 2001
Publication produite par la Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia
- Figure 37 Raymonde April, *Tout embrasser* (extraits), 2001
Trois images tirées de la vidéo
- Figure 38 Raymonde April, *Les Pèlerins de la croix lumineuse* (extrait), 1994
Épreuve argentique, 50,5 x 40,5 cm

- Figure 39 Raymonde April, *Soleils couchants* (pages 32-33), 2004
Livre d'artiste, publié par VU, Québec
- Figure 40 Raymonde April, *Soleils couchants* (première de couverture), 2004
Livre d'artiste, publié par VU, Québec
- Figure 41 Raymonde April, *Deux horizons*, 2004
Impression au jet d'encre, 112 x 157,5 cm
De la série *Dix images seules*
- Figure 42 Raymonde April, *Femme au motel*, 1987
Vue de l'installation
Stationnement de l'Algoma Steel Company, Sault-Sainte-Marie, Ontario
- Figure 43 Raymonde April, *Tout embrasser* (extrait 278/517), 2001
Épreuve argentique
- Figure 44 Photographies prises par mon père, Pierre Proulx, après l'inondation du chalet familial de Saint-Lambert de Lauzon, au printemps 1986
- Figure 45 Alexander Henderson, *Quais de Montréal en hiver, Montréal, QC, 1865-1875*
Sels d'argent sur papier monté sur carton – papier albuminé, 16 x 21 cm
Musée McCord, Montréal
- Figure 46 Caspar David Friedrich, *La Mer de glaces*, 1823-1824
Huile sur toile, 97 x 127 cm
Kunsthalle de Hambourg, Allemagne
- Figure 47 Raymonde April, *L'Île Gérald*, 1990
Épreuve argentique, 129 x 100 cm
- Figure 48 Captation d'écran d'une photographie prise par Sara A. Tremblay le 22 mars 2012 et diffusée le lendemain sur Facebook
- Figure 49 Bas-relief, Grèce ancienne, IV^e siècle avant J.-C.
Copie romaine, apr. J.-C.
Musée Chiaramonti, Vatican, Rome
- Figure 50 Photos de Sara A. Tremblay, 22 mars 2012

INTRODUCTION

Les voyages commencent toujours ici, à Montréal. De la fenêtre arrière de mon appartement, j'observe de haut la scène typique de ma ruelle : une série d'immeubles de brique, des balcons communicants et des escaliers en colimaçon de fer forgé menant vers des cours clôturées. Les logements semblent vouloir se lover, s'empiler et se coller les uns aux autres, en prévision des hivers rigoureux. Les fils électriques et les cordes à linge tissent des liens entre les deux côtés de la ruelle, et mes voisines bavardent de balcon en balcon, paroles se mêlant au vent dans les arbres, au trafic de la rue puis aux cloches de l'église d'à côté. En ville, le soleil se couche plus tôt, derrière les constructions. Ce n'est que rarement que je vais sur les rives de mon île, à en oublier que je suis insulaire, et à presque en oublier l'horizon. Chez moi, je m'imagine dans une forme de mise en abyme géographique : entre les murs de mon appartement, sur l'île de Montréal, entre les frontières du Québec, penchant vers l'est du Canada, perchée sur l'Amérique du Nord. Aujourd'hui, ça sent l'été qui s'en vient, alors moi, je pars en voyage.

– A.-M.P., 30 avril 2011¹

De la fenêtre de son appartement, en hauteur, la photographe Raymonde April a souvent capté des images de la vue, reconnaissable surtout à la réapparition d'un huitplex qui s'élève entre des duplex comme une tour de garde, et à un arbre mort dont il ne reste que le tronc et deux branches coupées. D'une photographie à une autre, subtiles sont les variations du point de vue ou de l'exposition d'une série d'images captées successivement. Puis ailleurs, des signes du temps sont plus visibles, selon le passage des saisons, ou à un feuillu qui a grandi de quelques mètres. À l'intérieur du cadre de ces photographies apparaît souvent un second cadre, celui d'une fenêtre, indice d'une perspective intérieure. De jour, le site est anonyme, composé de végétation et de constructions immobiles. C'est de soir, alors que les lumières des intérieurs ont dessiné

¹ Note de l'auteure : une épigraphe ouvre chaque section de ce mémoire. Ces courtes histoires, mêlant des moments que j'ai vécus à des détails de certaines images de Raymonde April, servent à introduire de façon poétique des idées qui seront développées plus loin.

des rectangles blancs sur le papier photographique, que se confirme la présence de gens habitant la scène urbaine. Par accumulation, l'artiste démontre une volonté de documenter, d'archiver les détails plus ou moins changeants d'un même lieu.

Raymonde April est une photographe montréalaise qui à l'occasion quitte la ville et se promène le long des étendues et des cours d'eau pour photographier et rephotographier de façon presque impulsive les lieux et les gens qu'elle rencontre. Elle capte ainsi depuis plus de trente ans des images de sa vie pour ensuite les faire partie intégrante de sa pratique artistique. Accompagnées de courtes légendes poétiques, ses premières œuvres de la fin des années 1970 présentent des mises en scène dramatiques montées en studio ou en appartement, où elle apparaît comme la seule figurante. Tranquillement, des photos de paysages, de soupers entre amis et autres images tirées de son quotidien se sont mises à apparaître dans ses œuvres, prenant part à des assemblages formels et à des séries narratives. Depuis, l'artiste continue d'accumuler les images formant un univers photographique composé tant de visages timides que de personnages flamboyants, dans d'humbles appartements ou des scènes bucoliques de campagnes éloignées. Les quelques images de la vue qu'elle a de son appartement (Fig. 1) font partie de *Tout embrasser* (2001), une œuvre composée de 517 images de lieux, de gens et d'objets puisées dans ses archives photographiques, marquant un tournant dans sa pratique artistique alors que l'artiste atteste d'une volonté d'arrimer sa création à une reconnaissance des photos qu'elle a accumulées depuis ses tout premiers essais photographiques.

Tout embrasser sert donc naturellement de point de départ à une exploration de toute l'œuvre de Raymonde April en tant qu'archive, dans le but d'étudier comment un univers aussi personnel que le sien peut témoigner d'histoires collectives ou appeler à des

liens d'appartenance chez les spectateurs. Le premier chapitre, *Inventaires*, se base sur cette œuvre pour situer l'approche de l'artiste par rapport à ses archives dans une tendance plus large qu'ont de nombreux artistes contemporains internationaux à s'intéresser à l'archive. Des recherches de théoriciens et d'historiens de l'art témoignent de nombreuses rencontres entre les arts visuels et l'archive – phénomène remarqué surtout depuis la fin des années 1990 – et en analysent les motifs et les effets à l'aide de réflexions et théories élaborées par des philosophes postmodernes. Les photographies, les œuvres et l'approche de Raymonde April seront étudiées dans les chapitres suivants en faisant référence à ces théories de l'archive, pour faire l'investigation des possibles usages et sens de son archive.

Le chapitre 2, *Repères*, se penche sur le contexte social, politique et culturel propre au Québec dans lequel April a évolué. Avec son amie artiste Michèle Waquant, April travailla sur *Aires de migrations* (2005), projet d'investigation de leurs archives personnelles et professionnelles, qui mena au traçage d'un parcours jumeau, parsemé de rencontres, de corrélations entre leurs œuvres et d'autres influences variées, démontrant que leurs archives témoignent d'un contexte socioculturel bien particulier. Le corpus amassé par les deux artistes permet d'aborder différents courants et phénomènes culturels qui ont eu de l'influence sur leur travail : la contre-culture, la création des centres d'artistes autogérés, le documentaire social en photographie, la photographie « vernaculaire », la musique, la littérature. Il s'agit de différentes expressions de la culture qui les ont environnées, auxquelles elles se sont associées ou au contraire desquelles elles se sont écartées.

Dans les œuvres de Raymonde April, ce sont presque exclusivement des images de la vie de l'artiste qui sont présentées et mises en relation. La biographie de l'artiste est-elle donc inséparable de la compréhension de son œuvre, ou peut-on l'en abstraire? Le chapitre 3, *Les courants et les contre-courants*, étudie les stratégies mises en œuvre par April pour que ses images se détachent de leurs contextes d'origine et participent à des récits photographiques. *L'Arrivée des figurants* (1997), fresque photographique composée d'images de grand format, précédait son investigation de l'archive, mais préfigurait la dimension narrative de ses ensembles d'images. D'autres œuvres récentes, présentées dans les expositions *Équivalences* (2010) et *Mon regard est net comme un tournesol* (2011) sont composées de séries faisant place à des images de temps et d'espaces différents, parfois tirées de ses archives, d'autres fois trouvées ou empruntées de sources extérieures. Un retour sur *Tout embrasser* sera également nécessaire pour étudier comment les modes de présentation des photographies affectent la formation de récits potentiels. C'est d'ailleurs par la narrativité, c'est-à-dire le potentiel narratif, que les images de prime abord banales prennent part à la construction d'un univers fabuleux, où les histoires ne sont pas dictées d'avance, et où le rôle d'interprétation se voit transféré aux spectateurs.

Si à première vue, on ne sait pas qui sont les gens, ni quels sont les lieux exacts qui figurent dans les photos d'April, l'artiste, sa famille et ses amis sont une présence récurrente dans les images, et le paysage québécois en est la scène la plus constante. Pour des spectateurs initiés, cette œuvre peut donc paraître plutôt familière. Le chapitre 4, *Regarder ensemble*, s'intéresse aux individus et collectivités qui sont touchés par l'archive. Il y est question d'un avenir de l'archive, c'est-à-dire du moment où l'archive

est et sera consultée, interprétée ou même appropriée par d'autres. *Soleils couchants* (2004), livre d'artiste produit à la suite de la mort du père d'April, est probablement l'œuvre qui se rapproche le plus près d'événements intimes de sa vie. Mais l'œuvre évoque également la manière dont plusieurs regards s'entremêlent : le regard de différentes personnes, de générations qui se succèdent, et ultimement de collectivités. Cela donnera l'occasion de réfléchir à qui s'adresse l'œuvre de Raymonde April. Alors que ses images ont le potentiel d'éveiller la mémoire et l'imagination, nous verrons que l'œuvre peut générer des sentiments de reconnaissance ou d'appartenance variés pour des publics différents.

En conclusion, *Le tour de l'île* revient sur l'importance de la notion de lieu pour chacun des aspects abordés concernant l'archive. Ce mémoire prend donc la forme d'un voyage métaphorique au Québec, dans le temps et dans l'espace, suivant les confluent du fleuve Saint-Laurent et déroutant temporairement sur des territoires étrangers, comme une manière d'approcher l'archive imaginaire formée des images de Raymonde April. Une exploration de la notion même d'archive ouvrira une réflexion sur la construction des discours et particulièrement celui de l'histoire, visant à étudier comment une archive aussi personnelle peut prendre part à la formation d'imaginaires tant personnels que collectifs. S'insérant dans un contexte social, culturel et politique particulier, le travail de la photographe participe à la construction d'histoires multiples et parallèles à l'Histoire qu'on dit officielle. À la lumière de théories de l'archive et de travaux d'historiens de l'art, cette étude contribuera donc à imaginer comment une telle pratique d'accumulation peut participer aux recherches identitaires d'une collectivité. Et c'est par un déplacement

sur le territoire, en passant par différents lieux, que cette archive et ses possibles histoires se dessineront.

CHAPITRE 1

Inventaires. Une idée de l'archive

Le fleuve, les rochers, le chant des phoques, une odeur d'algues ou d'herbes fraîchement coupées, les rideaux crochetés, la chaise berçante, les motifs et matériaux des années 1970, un chapeau de paille, des espadrilles, le plancher de contre-plaqué, des coupures de journaux, une croix, l'horloge coucou. Quelques-uns des fragments qui constituent la maison d'été. Ça fait quarante ans qu'on y va, pendant la saison chaude, et tout est toujours pareil, rangé à sa place, comme pour empêcher le temps d'avancer, comme dans un monde en noir et blanc. Cette année, en arrivant, je dépose sur le lit un sac de plastique bleu, dans lequel j'ai apporté de nouveaux objets à faire entrer dans cet univers. Mais cette année, tout semble avoir vieilli d'un coup. C'était le seul endroit intemporel que je connaissais. Tout ce temps arrêté s'était accumulé comme dans une boîte étanche. Maintenant, je le vois qui fuit à travers lui. Ce lieu semble tout avoir, tout contenir, mais en même temps, il est incapable d'empêcher ces choses de rester comme elles ont toujours été. Tout y est encore, à sa place, mais tout est devenu souvenir.

– A.-M.P., 21 juin 2008

Pendant un temps, des choses s'accumulent, et c'est parfois soudainement qu'elles se déclarent archive. Des objets et documents ont été rassemblés au fil du temps après avoir été utilisés, manipulés, puis placés là où ils sont aujourd'hui. Toute archive renferme donc des documents matériels, mais aussi autant d'indices des gestes et mouvements qui les ont amenés là où ils apparaissent maintenant. C'est ici que nous distinguerons les archives de l'archive : les *archives* dénotent les documents rassemblés et conservés au fil du temps, alors que l'*archive* se conçoit de façon plus conceptuelle, d'après son contenu, mais aussi relativement à sa forme et à l'identité qui lui serait propre.

Raymonde April ne concède jamais un accès complet à ses archives, mais en tire des morceaux choisis, des collections d'images qui proposent des regards multiples sur son archive. Il faut donc déjà reconnaître qu'une idée de son archive se formera à partir des photographies que l'artiste a présentées au cours de sa carrière (aspect public de ses

archives), à raison d'une somme d'images que l'artiste a captées sans qu'elles ne soient révélées (aspect privé de ses archives). Chacune de ses œuvres est une forme de manipulation ou de restructuration de la présentation de ses archives, et c'est donc ce qui en quelque sorte transforme l'idée même de l'archive, même si à la source les documents demeurent les mêmes.

Son projet *Tout embrasser* marquait le début d'un investissement particulier de l'artiste dans l'exploration de ses archives photographiques. Au tournant des années 2000, Raymonde April délaisse progressivement la photographie argentique et la chambre noire, qui avaient longtemps sous-tendu de façon presque exclusive sa production photographique, et commence à intégrer davantage la photographie couleur et numérique à sa pratique². C'est donc à l'occasion d'une exposition rétrospective de son travail, en 2001, qu'elle conçoit *Tout embrasser* au moyen de ses propres archives photographiques, et plus particulièrement du fonds de négatifs argentiques qu'elle conserve depuis les années 1970³. Au lieu d'exposer des œuvres déjà connues du public, elle sélectionne 517 images, prises entre 1973 et 1998, qui n'avaient jusque-là jamais été présentées. Les photographies y apparaissent comme des documents : leur format rappelle des tirages tests, et le cadre des négatifs est visible, montrant que l'artiste n'a pas recomposé ses images, conservant l'intégralité et l'authenticité de chaque captation. Sans indices qui viendraient trahir quelque instant précis, les tirages en noir et blanc donnent à toutes les images, qu'elles soient récentes ou non, des airs d'un passé pas trop lointain, condensant 26 ans de pratique en un même espace-temps. Toutes de même taille, les

² Précédant *Tout embrasser*, *Le Monde des images* (1999) était sa première œuvre formée de photographies couleur.

³ C'est à la suite de l'exposition rétrospective *Les Fleuves invisibles* que Nicole Gingras fait la suggestion de réaliser une « rétrospective alternative » avec des images inédites. Raymonde April, courriel à l'auteure, 1^{er} août 2013.

images sont organisées en dix-neuf séries qui, on l'apprendra plus tard, concordent avec ce qui semble à première vue des catégories :

framboises, couple, hiver, trépied, mains, Québec, portraits, 2 têtes, Chimère, Rivière-du-Loup, 3 amis, Paris, nœud papillon, shorts, rue, Maman, voyage, chalet, colonnes⁴

Ces dix-neuf mots clés s'assemblent dans un tout à la fois désordonné et harmonieux, une sorte de désordre heureux dans lequel on est le seul à pouvoir se retrouver. Ce ne sont pas des catégories ordinaires que l'on imaginerait pour organiser des images, ni un classement qui permet un accès facile à l'archive, aidant la recherche et la consultation⁵. Ce sont plutôt des repères de l'artiste; il y a des gens et des lieux qu'on peut présumer près d'elle, puis des objets, de prime abord banals, qui pourraient prendre part à des scènes personnelles. Et c'est ensemble que les mots prennent des connotations affectives : on imagine que les framboises sont mangées entre amis, que le nœud papillon est porté par un être cher, que la rue est une de celles où on a souvent circulé. Les catégories ne sont donc pas exclusives, elles se recoupent et se complètent. Il ne s'agit pas non plus d'une catégorisation prédéterminée; des motifs prédominants sont apparus plus clairement au moment d'un recul sur plusieurs années d'accumulation. Sans modifier le contenu de l'archive, cette forme de classification ouvre de nouvelles

⁴ Cité dans Anne-Marie Ninacs, « Pour un peu d'éternité », dans *L'emploi du temps : acquisitions récentes en art actuel* (Québec : Musée national des beaux-arts du Québec, 2003), 44. Cette liste de catégories n'avait pas été divulguée au public lors de l'exposition en 2001. Ninacs la cite à l'aide du dossier de l'artiste conservé au Musée national des beaux-arts du Québec. L'artiste me confie plus tard que les mots renvoient à la première image de chaque pile, et qu'elles remplissent un rôle « utilitaire, avec une poésie "accidentelle" ». Raymonde April, courriel à l'auteure, 1^{er} août 2013.

⁵ Pour cela, Raymonde April a déjà un mode de classement pour ses négatifs et ses photographies. Dans un article de 2003, l'artiste fait part de son angoisse du numérique, qui vient bousculer ses habitudes de classement et d'archivage, alors qu'elle vient de s'acheter un premier appareil numérique. Elle explique combien il est important pour elle d'imprimer ses photographies « pour les voir, pour les toucher, les épingler au mur, les changer de place, pour vivre et respirer près d'elles ». Mais il s'agit d'une pratique qui lui est de plus en plus difficile vu les quantités effarantes de fichiers numériques et la difficulté d'être autonome face aux nouvelles technologies. Voir Raymonde April, « Le tragique du temps », *Spirale* 188 (janvier-février 2003): 15-16.

perspectives, participant ainsi à la construction de significations insoupçonnées ou à l'écriture d'une « poésie accidentelle⁶ ».

Mais l'approche de Raymonde April par rapport à ses archives ne se limite pas à une question de classification. Souvent, l'artiste fait surgir des images qui viennent de loin dans ses archives et qui, insoumises à leurs contextes d'origine, prennent sens de façon autonome. Certaines photos peuvent reposer longtemps dans les archives avant d'être révélées publiquement, alors que d'autres réapparaissent dans différentes œuvres. Par ailleurs, de toutes les images captées, et probablement imprimées sur planche-contact, la majorité n'a jamais été agrandie : elles existent, mais pas tout à fait, en dormance jusqu'à ce qu'elles soient, peut-être, redécouvertes. Dans le cas inverse, même si une même image est présentée et représentée, les nouveaux paramètres d'exposition et les circonstances lui confèrent à chaque fois de nouvelles significations. Par exemple, un autoportrait qui apparaît dans *Tout embrasser* (Fig. 2) en rappelle un autre capté au même moment, intitulé *Le balcon*, de la série *Tableaux sans fond* (1985) (Fig. 3). Deux prises de vue d'un même moment, alors que l'artiste s'était placée au premier plan d'une scène de rue la nuit; dans l'une, la scène de rue est claire et le mouvement latéral de sa tête la fait se dédoubler au bas de la composition, dans l'autre, son visage flou prend toute la place et semble avoir été capté en tenant l'appareil photo vers elle à bout de bras. On confirme qu'il s'agit d'un même moment à des motifs qui apparaissent dans les deux prises de vue : une borne-fontaine, une voiture stationnée de l'autre côté de la rue, des buissons, une traverse piétonne. Mais ce moment s'avère avoir peu d'importance dans les trois corpus; sans renseignements à leur propos, les images ont l'occasion de jouer des

⁶ Raymonde April, courriel à l'auteure, 1^{er} août 2013.

rôles qui dépendent de leur mode de présentation ou, par association, avec les autres images avec lesquelles elles figurent. Alors que *Tableaux sans fond* présentait le portrait comme un grand tableau, *Tout embrasser* le présente comme un document parmi d'autres⁷. Puis quand ce dernier autoportrait réapparaît dix ans plus tard dans le corpus de l'exposition *Mon regard est net comme un tournesol* (2011) (Fig. 4-5), il est inséré dans une série de visée introspective, ponctuée de plusieurs autoportraits de temps différents⁸. Des œuvres récentes ont ainsi fait usage d'images du passé, faisant exister les gens et les places à différents moments et dans nombre d'espaces⁹.

Même si Raymonde April avait déjà signalé un intérêt pour l'archive bien avant¹⁰, *Tout embrasser* apparaît comme une affirmation claire d'un désir de reconnaître l'existence de son archive et d'en explorer les possibilités. Des auteurs et historiens ont depuis remarqué l'insistance de l'artiste à puiser dans son archive, et ont amorcé des questionnements sur le poids archivistique de son travail¹¹. Par ailleurs, cette tendance à

⁷ Dans *Tableaux sans fond*, l'image est un tableau parmi une série de neuf grandes images autonomes. Dans *Tout embrasser*, c'est l'avant-dernière image, conluant ainsi un corpus formé d'images de toute sorte.

⁸ *Mon regard est net comme un tournesol* regroupait un corpus d'images couleur et noir et blanc, de tailles différentes. L'exposition avait été présentée au centre d'art contemporain Optica du 9 septembre au 15 octobre 2011, dans le cadre du 12^e Mois de la Photo à Montréal, sous le commissariat d'Anne-Marie Ninacs qui avait conçu un programme d'expositions dont le titre était *Lucidité. Vues de l'intérieur*.

⁹ Les œuvres d'April mêlent souvent des temps et des espaces différents, mais la présence d'images du passé est plus marquée dans les œuvres *Aires de migrations* (2004), *Gravitas* (2007), *Mon regard est net comme un tournesol* (2011) et *La maison où j'ai grandi* (2013).

¹⁰ Déjà en 1988, elle parle de la manière dont elle conserve matériellement ses photos, et annonce qu'elle reviendra sur les images qu'elle conserve pour les classer en « familles d'images ». Raymonde April, [Sans titre], dans *The Impossible Self* (Winnipeg : Winnipeg Art Gallery, 1988), 21-22.

¹¹ À juste titre, Yvon Lemay proposait récemment que « compte tenu du rôle joué par les archives dans l'œuvre de Raymonde April depuis plusieurs années, cette artiste mériterait une étude approfondie à elle seule. » Yvon Lemay, « Livres d'artistes et documents d'archives », *Revue de Bibliothèque et archives nationales du Québec* 2 (2010): 75. Mentionnons aussi Martha Langford qui affirmait que *Tout embrasser* l'amenait à se demander comment les nouvelles technologies modifient le rapport à l'archive photographique. Martha Langford, *Scissors, Paper, Stone: Expressions of Memory in Contemporary Photographic Art* (Montréal, Kingston : McGill-Queen's University Press, 2007), 34. Eduardo Ralickas s'était quant à lui penché sur les catégories dans lesquelles April classe ses photographies, mais l'auteur s'intéresse davantage à la question du langage dans son travail. Eduardo Ralickas, « Raymonde April: The Universe Is a Photograph », *The Grange Prize 2008*, consulté le 11 novembre 2009, <http://2008.thegrangeprize.com/advocates/interview.aspx>.

l'archive ne lui est pas exclusive, et des recherches récentes recoupant l'art et l'archive constituent un terrain de réflexion fertile qui permet d'y situer son travail.

C'est surtout depuis la fin des années 1990 que des études se penchent sur le croisement de l'archive et des arts visuels, faisant état d'un grand nombre d'artistes contemporains qui explorent et s'interrogent sur l'archive¹². Dans un article de 2004 intitulé *An Archival Impulse*, le critique d'art américain Hal Foster remarque chez certains artistes une propension qu'il qualifie d'impulsion ou d'envie de l'archive¹³. Il avoue que cette tendance à rechercher et à utiliser des documents de sources diverses

¹² De nombreux auteurs et institutions ont consacré des ouvrages, expositions et colloques au sujet. Ceux-ci traitent non seulement des pratiques d'artistes qui s'adonnent à des recherches dans les archives, mais aussi à l'appropriation de documents d'archives et même à la création d'archives. D'autres abordent des questions concernant la documentation de formes d'art éphémère comme la performance, ou la présence croissante d'archives dans les expositions d'art contemporain. Depuis quelques années à Montréal, la question des archives est très actuelle, alors que plusieurs centres d'artistes tels que Article, B-312, Optica et le Centre des arts actuels Skol pensent à des manières de faire la conservation et la valorisation de leur patrimoine. En général, les archives prennent une place de plus en plus grande dans les expositions d'art contemporain, que ce soit par les artistes eux-mêmes ou dans des stratégies commissariales, et à ce sujet, il faut remercier Marie-Pier Boucher pour ses recherches : Marie-Pier Boucher, *La mise en scène des archives par les artistes contemporains*, mémoire de maîtrise en sciences de l'information (Montréal : Université de Montréal, 2009).

Parmi les ouvrages traitant des archives, notons Rebecca Comay (dir.), *Lost in the Archives* (Toronto : Alphabet City Media, 2002); Dot Tuer, *Mining The Media Archive: Essays on Art, Technology and Cultural Resistance* (Toronto : YYZ Books, 2005); Charles Merewether (dir.), *The Archive* (Cambridge : MIT Press; London : Whitechapel, 2006); Sven Spieker, *The Big Archive: Art From Bureaucracy* (Cambridge : MIT Press, 2008). Des expositions d'envergure ont aussi fait l'objet de publications : Ingrid Schaffner et Matthias Winzen (dir.), *Deep Storage: Collecting, Storing, and Archiving in Art* (Munich, New York : Prestel, 1998); *Voilà, le monde dans la tête* (Paris : Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 2000); Hans-Peter Feldmann, *Interarchive: Archival Practices and Sites in the Contemporary Art World* (Lüneberg-Köln : Verlag der Buchhandlung Walther König, 2002); Okwui Enwezor, *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art* (New York : International Center of Photography; Göttingen : Steidl Publishers, 2008); Vincent Bonin et Michèle Thériault (dir.), *Protocoles documentaires (1967-1975)* (Montréal : Galerie Leonard & Bina Ellen, 2010). Des actes de colloques ont été publiés : Christine Bernier et al., *Mémoire et archive : définitions de la culture visuelle IV* (Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 2000); *Les artistes contemporains et l'archive : interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation* (Rennes : Presses universitaires, 2004); Anne Bénichou (dir.), *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains* (Dijon : Les presses du réel, 2010). L'enregistrement audio d'une journée d'étude est également disponible : *Archiving the Artist*, enregistrement audio, iTunes U (Londres : Tate, 2008). Des magazines spécialisés ont aussi consacré des numéros complets à l'archive : Cheryl Simon (dir.), « Following the Archival Turn: Photography, the Museum, and the Archive », *Visual Resources* 18.2 (juin 2002); « Archives », *Ciel variable* 59 (novembre 2002); *Tate Papers* 9 (printemps 2008); « Banque d'images », *Ciel variable* 80 (automne 2008); « Inventaire », *esse* 71 (hiver 2011).

¹³ Hal Foster, « An Archival Impulse », *October* 110 (automne 2004): 3.

n'est pas nouvelle, rappelant notamment qu'au début du vingtième siècle, les pratiques de photomontage faisaient déjà usage d'images trouvées, et que les stratégies d'appropriation se sont encore plus développées avec l'art postmoderne des années 1960, par les artistes de l'art conceptuel, ou encore par la critique institutionnelle et féministe. Foster reconnaît toutefois des caractéristiques particulières aux pratiques contemporaines investies dans ce qu'il appelle un *art de l'archive*¹⁴. Il attribue aux *artistes-archivistes* une forme d'impulsion paranoïaque qui les pousse à produire continuellement des connexions et des associations improbables, révélant l'archive non pas comme une réserve dormante, mais plutôt comme un lieu de possibilités où d'innombrables fragments peuvent être composés et recomposés pour former de nouvelles constructions¹⁵. En proposant des formes d'archives « alternatives », ceux-ci s'approprient la notion même d'archive pour mettre en doute les préconceptions qui la concernent. L'archive n'est donc pas seulement un lieu de recherche ou une ressource pour les artistes, mais renferme le potentiel de nouvelles perspectives, y compris sur elle-même.

Cette vision de l'archive comme matériau interactif, indéterminé et ouvert à l'interprétation résonne dans les écrits du commissaire Okwui Enwezor, qui s'est quant à lui penché sur des pratiques artistiques contemporaines qui mesurent l'apport de l'archive dans la construction de l'histoire. En 2008, pour son exposition et publication *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, le commissaire avait regroupé les œuvres d'artistes qui, par des stratégies variées, mettent en question l'autorité et la légitimité historique qui est conférée à l'archive, et plus particulièrement aux documents

¹⁴ Il s'agit d'une traduction libre du terme *archival art* utilisé par Foster. Il nomme d'ailleurs les artistes qui le pratiquent *archival artists* : des *artistes-archivistes*.

¹⁵ Hal Foster, « An Archival Impulse », 21-22.

visuels qui participent non seulement à documenter, mais aussi à construire l'histoire¹⁶. Dans un contexte de prolifération des images, la plupart des artistes offrent d'ailleurs une réflexion critique sur le médium photographique, et surtout sur le rôle qu'il joue comme matériel de l'archive, auquel est souvent attribué à tort un caractère de vérité. Au-delà de l'ambiguïté même du document visuel, la sélection, la conservation, la classification ainsi que l'arrangement des photographies prennent part à la manière dont la société est perçue, et l'histoire véhiculée. Les pratiques de l'archive, bien qu'elles évoluent, sont perpétuées et influencent même les pratiques les plus contemporaines.

À ce titre, Enwezor avait fait référence à Allan Sekula qui, vingt ans plus tôt, dans l'article *The Body and the Archive*, proposait une étude critique de différents modes d'instrumentalisation de la photographie ayant obéi à des entreprises de classification sociale et morale¹⁷. Sekula étudie par exemple comment le portrait photographique avait servi d'appui à la criminologie dès la fin du XIX^e siècle, notamment par Alphonse Bertillon pour le Bureau d'identification de la préfecture de police de Paris, visant à catégoriser les humains selon des codes physionomiques qui arriveraient éventuellement à identifier les criminels avant même qu'ils ne commettent un crime. Même si de tels systèmes ne sont plus d'usage dans leur entièreté, ils ont laissé des marques dans les systèmes actuels et certaines pratiques de profilage sont encore discriminatoires. Sekula émet ainsi des mises en garde concernant le pouvoir et l'autorité que détiennent encore

¹⁶ L'exposition avait été présentée à l'International Center of Photography (ICP) du 18 janvier au 4 mai 2008, et avait fait l'objet d'une publication : Okwui Enwezor, *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art* (New York : International Center of Photography; Göttingen : Steidl Publishers, 2008). Le commissaire avait regroupé et avait fait l'analyse du travail des artistes Christian Boltanski, Tacita Dean, Stan Douglas, Harun Farocki et Andrei Ujica, Hans-Peter Feldmann, Jef Geys, Felix González-Torres, Craigie Horsfield, Lamia Joreige, Zoe Leonard, Sherrie Levine, Ilán Lieberman, Glenn Ligon, Robert Morris, Walid Raad, Thomas Ruff, Anri Sala, Fazal Sheikh, Lorna Simpson, Eyal Sivan, Vivan Sundaram, Nomedá et Gediminas Urbona, et Andy Warhol.

¹⁷ Allan Sekula, « The Body and the Archive », *October* 39 (hiver 1986): 3-64.

aujourd'hui certaines institutions pour contrôler le sens des documents d'archives, soit par leur arrangement, leur classification ou leur interprétation¹⁸. En démontrant que les archives participent à la formation de discours dominants, Enwezor et Sekula maintiennent une méfiance envers les formes de pouvoir qui peuvent être exercées sur les archives. Cette emprise peut se manifester tant dans les documents primaires, dans leurs modes d'organisation et de classification, que dans les interprétations qui en sont issues.

L'indépendance intellectuelle des artistes contemporains et le vaste champ d'action dont ils bénéficient leur permettent de soulever des questionnements sur les modes d'apparition des structures dominantes et des vérités dites universelles, auxquels les archives peuvent prendre part. Plusieurs œuvres sélectionnées par Enwezor explorent notamment des politiques de représentation de l'ethnicité, de la race et de l'identité sexuelle et proposent des archives et histoires parallèles, et parfois à l'encontre de l'histoire dite officielle. Par exemple, l'exposition présentait *Untitled (Death by Gun)* (1990) (Fig. 6), une des piles d'affiches¹⁹ de Félix González-Torres rassemblant 464 notices descriptives de morts par balle, tant les meurtres que les suicides, ayant eu lieu sur le territoire états-unien pendant la semaine du 1^{er} au 7 mai 1989. Chaque notice était accompagnée d'un portrait photographique ou d'une silhouette anonyme dénotant le sexe du défunt. Enwezor note qu'aucune hiérarchie ne prévaut dans cette représentation de la mort, que ce soit en rapport avec la race, le sexe, la classe sociale ou l'âge²⁰. Tout en faisant usage de matériel archivistique, l'artiste propose dans cette œuvre une classification en fonction d'un paramètre bien spécifique (décès par balle); cette

¹⁸ Allan Sekula, « The Body and the Archive », 64.

¹⁹ González-Torres a créé une série d'œuvres consistant en des piles d'affiches déposées au sol. Lorsque l'œuvre est exposée, les visiteurs sont invités à prendre une affiche et à l'emporter avec eux. Selon le désir de l'artiste, l'institution qui présente l'œuvre s'engage à remplacer les affiches manquantes.

²⁰ Okwui Enwezor, *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, 28.

classification de l'humain souligne le manque de sensibilité de certaines méthodes d'archivage, et va aussi jusqu'à appeler à la nécessité d'un meilleur contrôle des armes à feu. Mais contrastant avec les descriptions factuelles dépourvues de toute émotion ou opinion, la disposition des notices érige un genre de monument commémoratif aux morts, soulevant le fait qu'il s'agit d'êtres aimés et non seulement d'une simple étude de cas. Enwezor y voit d'ailleurs un monument, alors que les affiches empilées prennent une forme sculpturale²¹. Une fois les affiches emportées par des spectateurs, elles seront remplacées, évoquant ainsi l'impossibilité d'épuiser la mort. Il ne s'agit donc ici que d'un exemple d'utilisation des archives par un artiste contemporain; dans leur utilisation des archives, le niveau d'engagement des artistes varie certes, et les attitudes critiques prennent des formes tant politiques que poétiques.

Les auteurs qui ont ainsi procédé à des analyses approfondies du chevauchement entre l'archive et le visuel sont allés puiser dans les théories de philosophes qui s'étaient intéressés à la question de l'archive. Parmi celles-ci, deux figures ressortent davantage : Michel Foucault et Jacques Derrida. Les deux philosophes postmodernes ont des approches différentes et présentent parfois des désaccords, mais ont tous deux une posture critique face aux relations de pouvoir qui régissent l'archive.

C'est dans une entreprise épistémologique d'analyse de la formation des discours que Foucault se penche sur une définition de l'archive. Dans *L'archéologie du savoir*, il considère tout discours comme un système fragmenté, avec des absences, des failles, des ruptures et des dispersions. Et l'archive en formerait la base : « L'archive, c'est d'abord la *loi* de ce qui peut être dit, le système qui *régit* l'apparition des énoncés comme

²¹ Okwui Enwezor, *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, 28.

événements singuliers²². » Foucault décrivait ainsi l'archive comme un système sur lequel reposent autorité et pouvoir. Les discours qui en sont issus – notamment celui de l'histoire – sont indéfinis et imprévisibles, mais ne sont pas pour autant arbitraires. Ils émergent de l'archive, pour ensuite eux-mêmes y prendre part à leur tour. « Mais », poursuit-il,

l'archive, c'est aussi ce qui fait que toutes ces choses dites ne s'amassent pas indéfiniment dans une multitude amorphe, ne s'inscrivent pas non plus dans une linéarité sans rupture, et ne disparaissent pas au seul hasard d'accidents externes; mais qu'elles se groupent en figures distinctes, se composent les unes avec les autres selon des rapports multiples, se maintiennent ou s'estompent selon des régularités spécifiques; ce qui fait qu'elles ne reculent point du même pas avec le temps, mais que telles qui brillent très fort comme des étoiles proches nous viennent en fait de très loin, tandis que d'autres toutes contemporaines sont déjà d'une extrême pâleur²³.

Foucault reconnaît donc aussi une autonomie à l'archive, la décrivant comme un système complexe qui ne suit pas le cours du temps, dont les éléments sont en transformation et en relation les uns avec les autres. Comme ces choses dites qui se regroupent en figures distinctes, souvenons-nous des photographies d'April qui se regroupent en catégories particulières, rapportant de loin des images qui rayonnent nouvellement. D'après Foucault, un discours n'est pas intimement lié à son locuteur, et dépend d'un *a priori historique*, c'est-à-dire des conditions d'énonciation d'un contexte historique donné²⁴. Sa méthode d'analyse est donc marquée par un refus de relier le discours fondamentalement au sujet; un archéologue devrait donc chercher à analyser tout discours comme un produit du contexte historique et social qui l'entoure.

Dans *Mal d'archive*, Derrida s'intéresse au contraire à l'intimité de la relation entre le sujet et l'archive, en basant son étude sur l'archive laissée par Sigmund Freud et son

²² Italique ajouté. Michel Foucault, *L'archéologie du savoir* (Paris : Gallimard, coll. Tel, 2008), 178.

²³ Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, 178.

²⁴ Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, 174.

héritage psychanalytique patriarcal. L'homme autant que la science sont sujets de réflexion pour Derrida, alors que celui-ci s'intéresse à la trace qu'ils auront laissée, trace qu'il nomme *l'impression freudienne*²⁵. Jouant sur le sens, il considère que cette impression prend forme tant dans l'inscription de marques sur un support matériel, dans l'idée abstraite que l'on se fait de l'archive, que dans la manière dont Freud a marqué l'histoire avec ses idées²⁶. C'est au fil du temps que ces impressions se déclinent, de l'inscription matérielle originelle jusqu'aux questions qui ont été soulevées ultérieurement par d'autres que lui, puis à celles qui surgiront dans l'avenir. Malgré toutes les traces qui y sont laissées, l'archive faillit irrémédiablement à sa tâche de conservation, car elle ne peut restituer complètement le passé et n'en garde que des fragments²⁷. « Rien n'est moins sûr, rien n'est moins clair aujourd'hui que le mot d'archive²⁸ », concluait Derrida. Et c'est devant la complexité de cette notion, dans une quête impossible, que nous souffrons inlassablement du mal d'archive :

C'est brûler d'une passion. C'est n'avoir de cesse, interminablement, de chercher l'archive là où elle se dérobe. C'est courir après elle là où, même s'il y en a trop, quelque chose en elle s'anarchive. C'est se porter vers elle d'un désir compulsif, répétitif et nostalgique, un désir irrépressible de retour à l'origine, un mal du pays, une nostalgie du retour au lieu le plus archaïque du commencement absolu²⁹.

C'est dans une démarche inspirée de celle de Jacques Derrida que je me suis lancée dans l'investigation de l'archive de Raymonde April. Elle, à la fois auteure et archéologue de sa propre archive, et moi, qui m'impose comme archéologue, souffrons

²⁵ Jacques Derrida, *Mal d'archive* (Paris : Galilée, 1995), 17.

²⁶ Ces différents sens de l'impression sont approfondis dans le préambule de *Mal d'archive*. Jacques Derrida, *Mal d'archive*, 45-54.

²⁷ À ce sujet, Derrida parle aussi d'une *pulsion de mort*, c'est-à-dire l'inévitable destruction de l'archive avant même qu'elle n'existe. La théorie de la psychanalyse, en cherchant à trouver ce qui a été refoulé dans l'inconscient, tente de retrouver des éléments qui ont été détruits avant d'entrer dans la mémoire, et qui n'ont donc pas été conservés dans l'archive. Voir Jacques Derrida, *Mal d'archive*, 23-38.

²⁸ Jacques Derrida, *Mal d'archive*, 141.

²⁹ Jacques Derrida, *Mal d'archive*, 142.

toutes deux, différemment sans doute, du mal d'archive. Si ce mal nous fait voyager, à chercher ce lieu d'origine impossible, la quête amène avec elle de nouvelles propositions quant à la définition de cette archive, et de nouvelles histoires en émergent.

CHAPITRE 2

Repères. Un contexte social, politique et culturel

Devant nous, tout est blanc. On est quelque part sur une route du Bas-Saint-Laurent, sans savoir où exactement, encerclés dans le filtre blanc de l'hiver, dans sa poudrière légère et épaisse comme un rude duvet. Il fallait s'y attendre : ici, le paysage disparaît de temps en temps. La visibilité est nulle. Conduire dans ces conditions, c'est conduire dans le néant, perdre le contrôle, être seul, si ce n'est des voitures qui nous précèdent et nous suivent. Les repères sont rares, on se fie à la voiture devant et à ses feux arrière clignotant pour l'occasion, ou aux traces toutes pâles qui apparaissent parfois sur la voie, et on tente de se souvenir des détails de la route du mieux qu'on peut. À chaque bourrasque, l'espace clos se referme encore plus, et on retient son souffle. Notre prochaine escale est dans les environs de Rivière-du-Loup, pour aller au bord du fleuve et espérer pouvoir voir au loin de l'autre côté les montagnes de Charlevoix. Dans la tempête, je n'y crois plus trop, mais soudainement, à l'orée de la ville, le ciel s'éclaircit d'un coup, comme à l'ouverture d'un rideau. Et pourtant, devant la scène grandiose, le paysage est tout aussi imprenable que s'il nous avait été dérobé.

– A.-M.P., 28 décembre 2011

On dit qu'une vue est imprenable quand « le regard porte si loin et si large que le sujet n'arrive jamais à saisir avec exactitude la cause de tous ses transports », disait Jean-Claude Rochefort, en introduction à une analyse de l'approche du paysage de Raymonde April³⁰. Le territoire ne se laisse jamais prendre d'un seul coup d'œil, ni ne se laisse capter entièrement par l'appareil photographique; il suit au cours des jours et des saisons les variations de lumière et de tons, puis de vents et d'odeurs, et il est imprégné des traces visibles et invisibles des histoires qui s'y sont déroulées au fil du temps. L'archive pourrait ainsi être vue comme un terrain de recherche condensé qui se déploierait sur de vastes lieues. Et comme le territoire, l'archive serait elle aussi imprenable; en parler en termes spatiaux permettrait donc d'aborder son étendue et ses limites. Michel Foucault le signifiait ainsi :

³⁰ Jean-Claude Rochefort, « Bifurcations. Notes et matériaux », *Ciel variable* 66b (mai 2005): 14.

L'analyse de l'archive comporte donc une *région* privilégiée : à la fois proche de nous, mais différente de notre actualité, c'est la *bordure* du temps qui entoure notre présent, qui le surplombe et qui l'indique dans son altérité; c'est ce qui, hors de nous, nous *délimite*³¹.

Il serait donc impossible de faire une description complète de l'archive, surtout de trop près ou de son intérieur³². Conséquemment, si on pense l'œuvre de Raymonde April comme une archive, il ne suffit pas de seulement la décrire. Pour la comprendre, il faut explorer le paysage historique, culturel, social et politique dans lequel l'archive a évolué et ainsi voir puis délimiter ses singularités.

Raymonde April et son amie artiste Michèle Waquant avaient elles-mêmes exploré leurs terrains d'influence dans le projet *Aires de migrations* (2005)³³. Ce travail conjoint visait à explorer les liens existants entre leurs mondes, et à les exposer à travers leurs archives personnelles et familiales, en trois volets : quatre-vingts albums dans lesquels apparaissent des photos de famille et autres documents témoignant de différentes influences ayant contribué à leurs pratiques artistiques (Fig. 7)³⁴, suivis d'un fonds photographique de 533 images qui documentent à la fois leur vie et leur parcours artistique (Fig. 8)³⁵, puis d'une œuvre récente de chaque artiste³⁶. Parmi les documents sélectionnés, beaucoup de photographies : des assemblages de portraits anciens, des souvenirs de petite enfance et d'adolescence, des scènes de voyages en famille en

³¹ Italique ajouté. Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, 179.

³² Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, 179.

³³ Ce projet a été présenté sous forme d'exposition et mis en tournée en 2005 aux endroits suivants : Le Quartier, centre d'art contemporain de Quimper du 29 janvier au 27 mars, au Centre d'exposition de Baie-Saint-Paul du 16 avril au 11 septembre et au centre VOX de Montréal du 3 novembre au 17 décembre. Il a aussi fait l'objet d'une publication : Raymonde April *et al.*, *Aires de migrations* (Quimper : Édition le Quartier, 2005).

³⁴ Les albums, au nombre de quarante pour chaque artiste, sont tous de même forme et identifiés à l'aide de leurs initiales respectives.

³⁵ Les images sont présentées suivant un ordre chronologique, de 1980, année où les deux artistes ont pris des chemins différents à partir de Québec, jusqu'à 2004, année de réalisation du projet *Aires de migrations*.

³⁶ *Inconsciences* (2004) de Raymonde April, et *Zwin Zwin* (2005) de Michèle Waquant.

Floride, ou entre amis en Europe. Des photographies prises d'année en année, que les artistes placent dans un ordre relativement chronologique, montrant clairement que leurs histoires débutent à des endroits différents, se rencontrent lors de leurs études à Québec, pour ensuite s'éloigner puis inmanquablement se recroiser. *Aires de migrations* fait état d'influences variées, et montre comment des archives même personnelles ne sont pas complètement isolées, mais existent en relation avec d'autres. Dominique Abensour en parlait comme d'un projet qui fait se « croiser leurs itinéraires respectifs, leurs biographies et leurs pratiques de l'image³⁷. » Certains recoupements sont plus évidents, par exemple dans les images prises lors d'un voyage en Toscane, où Waquant photographie son amie prenant en photo une scène qui deviendra l'arrière-plan d'un portrait d'elle-même capté par April (Fig. 9). Les artistes ont aussi associé des photos en se basant sur des principes plus subtils, jouant avec la poésie des images : les motifs et couleurs d'un tapis rappellent ceux d'une fresque, puis ailleurs, un rideau vole au vent d'un paysage éloigné (Fig. 10-11). En plus des photographies, des ensembles de documents permettent d'aborder différents sujets dans lesquels pourrait s'emboîter leur archive : le contexte sociopolitique et culturel, ainsi que les enjeux de l'art et de la photographie au Québec.

Parmi ces ensembles de documents figurant dans *Aires de migrations*, des archives témoignent des premières années de la Chambre blanche (Fig. 12), centre d'artistes de la ville de Québec fondé en 1978 par Raymonde April et Fabienne Bilodeau, auquel s'était greffé un noyau d'artistes membres dont Michèle Waquant, Serge Murphy, Louise Viger, Helga Schlitter et Lise Bégin. Dans les documents sélectionnés – photographies de

³⁷ Dominique Abensour, « Ensemble », dans *Aires de migrations* (Quimper : Édition le Quartier, 2005), 5.

rencontres entre artistes, documentation d'événements, correspondances, cartons d'invitation, communiqués de presse et articles de journaux – figurent les traces d'un engagement des jeunes artistes à formuler de nouvelles propositions pour le milieu de l'art, et ce, au sein d'une vision collective qui était apparue dans la foulée des premiers centres d'artistes québécois qui avaient également vu le jour pendant les années 1970. Les centres d'artistes autogérés étaient à leurs débuts des lieux de débat, et faisaient place à l'art et à ses nouvelles formes en dehors des institutions muséales existantes³⁸. Le milieu des arts visuels était formé d'artistes qui poursuivaient des pratiques artistiques individuelles, tout en prenant part à des entreprises collectives comme celle de la Chambre blanche, s'efforçant de faire que l'art prenne part à la vie et à la société³⁹. Cette jeunesse militante inscrivait ainsi sa voix dans un contexte de grands bouleversements sociaux, tant localement que mondialement.

Alors qu'une contre-culture s'étendait sur le monde occidental, la jeunesse québécoise de l'époque participait aux nouvelles manifestations culturelles et aux différents combats pour la paix et la justice sociale, tout en reconnaissant des problématiques uniques au Québec, notamment les enjeux concernant la langue, la culture et les politiques distinctes de cette province. Elle était héritière de la grogne et des

³⁸ Pour une étude plus approfondie du contexte de production et de diffusion de la photographie au Québec et plus particulièrement à Montréal, voir Lise Lamarche, « La photographie par la bande : Notes de recherche à partir des expositions collectives de photographie à Montréal (et un peu ailleurs) entre 1970 et 1980 », dans Francine Couture (dir.), *Exposer l'art contemporain du Québec : discours d'intention et d'accompagnement* (Montréal : Centre de diffusion 3D, 2003), 221-266. L'auteure inclut également une bibliographie sélective et remercie particulièrement les auteurs suivants : Pierre Dessureault, Serge Allaire, Denis Lessard, Serge Jongué, Suzanne Beauchamp et Martha Langford. L'ouvrage *Protocoles documentaires (1967-1975)* témoigne quant à lui des débuts des centres d'artistes autogérés au Canada, et ce, à travers l'étude de leurs documents d'archives : Vincent Bonin et Michèle Thériault (dir.), *Protocoles documentaires (1967-1975)* (Montréal : Galerie Leonard & Bina Ellen, 2010). Concernant les centres d'artistes, voir aussi ce recueil de courts textes signés par plus de cent intervenants du milieu : *Decentre: Concerning Artist-run Culture = à propos de centres d'artistes* (Toronto : YYZBooks, 2008).

³⁹ En opposition avec la période artistique moderne qui les précédait, alors que l'on recherchait un art autonome, une esthétique séparée de toute influence externe : l'art pour l'art.

revendications exprimées dans le manifeste du *Refus global*, publié en 1948 et préfigurant une ère de métamorphose sociale au Québec qui s'intensifia dès les années 1960, et qu'on nomma la Révolution tranquille. Une nouvelle société québécoise était imaginée, en opposition avec les autres provinces canadiennes et contre les structures érigées par les générations précédentes. Libérée d'un contexte qui avait longtemps été défini en fonction de l'Église catholique, la culture servait de moyen d'expression identitaire, à un moment où, d'après Rose-Marie Arbour, « l'art peut jouer un rôle de levier, de moyen pour s'ouvrir au monde et éveiller la conscience⁴⁰ ». Que ce soit par la musique, la littérature, le cinéma ou le théâtre, les artistes de cette génération voulaient engager leur art dans le monde social, et travaillaient à trouver l'expression d'un nouveau « nous » pour les Québécois. Les œuvres de cette époque ont introduit des personnages se voulant emblématiques des Québécois : des individus ordinaires, mais fabuleusement uniques, comme la langue qu'ils parlent, un français singulier dont on revendique désormais la valeur.

C'est dans ce contexte qu'une génération de photographes active dès la fin des années 1960 et pendant la décennie 1970 – précédant donc Raymonde April de très peu – a participé grandement à cette quête identitaire. Leur recherche s'était manifestée par le regard, tournant l'appareil photographique vers le documentaire social engagé, qu'ils pratiquaient comme une entreprise collective, parfois même de visée ethnographique. Tous avaient des pratiques individuelles, mais des collectifs de photographes comme le Groupe d'action photographique (GAP), le Groupe des photographes populaires (GPP),

⁴⁰ Rose-Marie Arbour, *L'art qui nous est contemporain* (Montréal : Éditions Arttextes, 1999), 43.

et Photo-Cell⁴¹ s'étaient formés autour d'une même approche directe de leurs sujets : des Québécois ordinaires et leurs environnements, en ville ou en région. De 1971 à 1976, ce qu'on viendra à appeler la « tradition documentaire⁴² » était à son plus fort; Serge Jongué parle même d'une « explosion du documentaire du début des années 70, entièrement vouée à la quête d'une figure mythique et populiste de l'homme québécois⁴³ ». Les photographes ont favorisé l'accumulation en prenant plusieurs photos de leurs sujets pour la composition de séries, dont le propos s'arrimait à des discours engagés, qui variaient d'un photographe ou d'un groupe à un autre. Après avoir amassé des photos sur plusieurs années, ceux-ci ont constitué une forme d'archive d'images de Québécois. Alors que Jongué parle d'une photographie qui « nourrit le désir permanent de décrire un groupe homogène plutôt que d'affronter la disparité grandissante d'une société en transformation rapide⁴⁴ », Serge Allaire revendique une version plus nuancée des intentions de ces photographes, se penche sur une étude de leurs attitudes individuelles et présente leur photographie comme une « “quête d'une identité” multiforme.⁴⁵ » Allaire rétorque ainsi à Jongué mais aussi à Gaëtan Gosselin, qui lui aussi avait attribué un caractère

⁴¹ Le GAP avait été formé par les photographes montréalais Michel Campeau, Roger Charbonneau et Serge Laurin ensuite rejoints par Claire Beaugrand-Champagne, Pierre Gaudard et Gabor Szilasi. Le GPP réunissait Alain Chagnon, André Sénécal et Jean Fiorito, alors que Clara Gutsche et David Miller formaient ensemble Photo-Cell. Serge Allaire avait fait une synthèse de leurs pratiques respectives lors du Mois de la Photo à Montréal de 1993. Sommairement, il avait reconnu une tendance au documentaire social pour le GAP, une participation aux luttes populaires par le GPP, et une approche engagée avec un intérêt particulier pour le patrimoine bâti chez Photo-Cell. Serge Allaire, « Une tradition documentaire au Québec? Quelle tradition? Quel documentaire? », dans *Le Mois de la Photo à Montréal, septembre 1993* (Montréal : Vox Populi, 1993), 9-13.

⁴² Serge Allaire note que cette notion de « tradition documentaire » est apparue vers la fin des années 1970, avec l'arrivée d'une nouvelle génération de photographes. Serge Allaire, « Une tradition documentaire au Québec? Quelle tradition? Quel documentaire? », 2.

⁴³ Jongué le nomme ensuite l'*archétype*. Serge Jongué, « Le nouvel ordre photographique », dans *Treize essais sur la photographie* (Ottawa : Musée canadien de la photographie contemporaine, 1990), 42.

⁴⁴ Serge Jongué, « Le nouvel ordre photographique », 47.

⁴⁵ Cette revendication fait l'objet de l'ensemble de son essai. Serge Allaire, « Une tradition documentaire au Québec? Quelle tradition? Quel documentaire? », 13.

monolithique à la quête identitaire⁴⁶. Mais c'est probablement dans une volonté de distinguer la nouvelle génération de photographes « libérés » de cette « tradition »⁴⁷ que les auteurs ont ainsi simplifié et réduit sa portée. En effet, Jongué explique ainsi la transition qui a eu lieu entre la photographie documentaire et la nouvelle photographie dite « spéculative » :

La photographie québécoise est passée, sans transition ou presque, de l'investissement spontané des lieux publics – depuis le traditionnel sous-sol d'église jusqu'aux murs enfumés de la taverne – à l'occupation de l'espace structuré, mais confinatoire de la galerie. Elle est passée également de la dynamique de groupe à la stratégie individuelle et, enfin, de la préoccupation d'un projet global de société à la poursuite d'une interrogation introspective⁴⁸.

Cette explication réduit cependant aussi la portée du travail de la nouvelle génération. En effet, la création des centres d'artistes comme la Chambre blanche concorde avec ce tournant de la photographie documentaire vers les nouvelles pratiques de la photographie. Quoique regroupant des artistes dont le travail est plus introspectif, les centres d'artistes sont des lieux où la spontanéité a sa place, et qui fonctionnent selon une « dynamique de groupe » qui s'inscrit dans un « projet global de société ».

La nouvelle génération de photographes, dont Raymonde April fait partie, est la première qui se mêle davantage aux arts visuels, et qui axe ses efforts vers des explorations formelles comme le grand format, et conceptuelles par l'exploration des spécificités du langage photographique, résultant donc en une nouvelle esthétique⁴⁹. April, habitant à l'époque la capitale, était éloignée du cœur des activités de la photographie documentaire, concentrée dans la région montréalaise, et avoue avoir « été

⁴⁶ Gaëtan Gosselin, « Rêver les mirages... », *La traversée des mirages : photographie du Québec, Champagne-Ardenne, été 1992* (Québec : VU, 1992), 6.

⁴⁷ Gaëtan Gosselin, « Rêver les mirages... », 10.

⁴⁸ Serge Jongué, « Le nouvel ordre photographique », 41.

⁴⁹ Gosselin note que cette génération est la première qui est « formée à l'école des arts visuels et des sciences sociales » ou qui en subit l'influence. Gaëtan Gosselin, « Rêver les mirages... », 10-11.

mise en contact avec la tradition documentaire par la défensive », alors que son travail dérange les photographes de cette tradition⁵⁰. Si au départ son travail de représentation et de mise en scène du soi se distinguait clairement des photographes documentaires, son travail ultérieur empruntera certains codes de la tradition documentaire. En effet, April prendra son appareil photo pour documenter son entourage, adoptant une approche directe semblable à celle des photographes documentaires. Son travail d'abord sombre et mystérieux s'éclaircira peu à peu pour montrer les détails du banal quotidien, peuplé de visages familiers. Les silhouettes sombres et les personnages aux visages cachés de *Jour de verre* (1983), *Debout sur le rivage* (1984) (Fig. 13) et de *Cabanes dans le ciel* (1984-1985) seront vite remplacés par les portraits reconnaissables et parfois même identifiés des séries *Tableaux sans fond* (1985) et *De l'autre côté des baisers* (1985-1986) (Fig. 14). Comme les photographes documentaires, elle s'est mise à employer la photographie comme un outil d'investigation sociale. Plusieurs portraits de ses proches ou d'elle-même, datant de différentes époques, ne sont pas sans rappeler les photos de Claire Beaugrand-Champagne, de Michel Campeau, d'Alain Chagnon ou de Gabor Szilasi⁵¹. Mais au lieu de sillonner les communautés québécoises à la recherche de sujets, April a tourné la caméra directement vers elle, et a documenté son propre univers. Suivant cette génération d'artistes qui esquissait un « nous » québécois, elle a produit une photographie encore plus près du soi, dans une quête identitaire plus circonscrite. Son travail ne sert pas des fins entièrement documentaires ni ne participe à un discours

⁵⁰ Citée dans Bernard Lamarche, « Prix Paul-Émile-Borduas : Créer en chambre noire : la photographie documentaire de Raymonde April », *Le Devoir* (samedi 22 novembre 2003): G10. L'artiste explique qu'elle a senti une frustration envers son travail, venant du fait qu'il ait connu du succès et fait son entrée dans les musées rapidement, avant que les photographes de la tradition documentaire accèdent à cette même reconnaissance. On l'accusait de ne pas être photographe et de n'utiliser le médium que « de façon accessoire, périodique », alors qu'elle s'identifiait à ce médium qu'elle utilisait exclusivement.

⁵¹ En témoignent des couples d'images choisis (Fig. 15-24), où les compositions, les types de lieux, la clarté des sujets et la proximité des photographes par rapport à leurs sujets se ressemblent.

politique; ses images participent à des agencements formels qui ouvrent vers des narrations poétiques. Raymonde April a toutefois elle aussi souvent photographié des scènes urbaines, puis quitté la ville temporairement pour visiter des paysages ruraux du Québec. « Raymonde quitte encore la ville. Elle ne part pas pour un voyage. Elle s'en va seulement sur une longue route qui la mène à une destination habituelle et sans importance⁵² », disait son ami et auteur Charles Guilbert. La destination n'aurait pas vraiment d'importance parce qu'April n'aspire pas à documenter les endroits qu'elle visite ni les personnes qu'elle rencontre. Elle en a fait des images autonomes, où les endroits deviennent des scènes et les personnes des personnages. Cependant, rétrospectivement, il devient évident que les images de Raymonde April témoignent de leur époque. Dans certaines photos, des signifiants historiques sont manifestes : les longs cheveux et les vélos d'une bande d'adolescents, des modèles d'automobiles stationnées au bord d'une rue, une télévision à cadran, des vêtements passés de mode. Mais il faut rester prudent, certains symboles de temps passés peuvent vivre longtemps et encore dans le présent. C'est parfois par l'âge de certains figurants qu'on peut deviner la période où une photo a été prise. Alors que les amis artistes d'April apparaissent dans ses œuvres et que sa présence se réfléchit à son tour dans les leurs, ils deviennent tous malgré eux des personnages aussi emblématiques que ceux qui figurent dans les photographies d'une tradition documentaire, représentant un pan de jeunesse québécoise et son évolution.

Au-delà des pratiques individuelles de Raymonde April et de Michèle Waquant, les documents de la Chambre blanche sélectionnés pour *Aires de migrations* démontrent qu'elles ont participé à des initiatives collectives, et témoignent de l'influence indéniable

⁵² Charles Guilbert, « Tes airs de personne », dans *Raymonde April : Voyage dans le monde des choses* (Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1986), 21.

que cette époque a eue sur leurs pratiques artistiques. D'autres documents, comme des reproductions d'œuvres d'art et de pochettes de disques vinyle usées, sont venus s'ajouter à la sélection d'archives, pour faire allusion aux références culturelles autres que photographiques qui les ont alimentées. Des peintures des Petrus Christus, Alfred Pellan, Jean-Paul Lemieux, Jean-Paul Riopelle et Fernand Leduc, puis des albums des Leonard Cohen, Jean-Pierre Ferland, Pauline Julien, Léo Ferré, Françoise Hardy et Bob Dylan témoignent d'influences venues de différents horizons⁵³. En revenant sur les débuts de Raymonde April, Bernard Lamarche avait d'ailleurs énoncé que ses inspirations « lui venaient de ses lectures : Proust, Yourcenar, “des écritures à la première personne”. Côté cinéma, les films de Jacques Leduc, de Pierre Perrault, les premiers films d'André Forcier, de Denys Arcand complétaient la culture de la future artiste⁵⁴. » Ces influences préfiguraient donc peut-être la dimension narrative de son travail. Évoquant de façon large le paysage des influences qui a contribué à les former, les deux artistes évitent de faire référence à une forme d'histoire de l'art qui tendrait à isoler les disciplines et à situer leur travail uniquement par rapport à des filiations artistiques. *Aires de migrations* ne s'est donc pas aventuré dans la délicate polémique opposant le travail d'April à la photographie documentaire, préférant montrer combien la photographie populaire, pratiquée par les familles respectives des deux artistes, a pu avoir un effet important sur leurs pratiques de la photographie.

⁵³ Waquant avait inclus les références aux peintres (elle est elle-même peintre) et April celles aux albums de musique : les siens mais aussi ceux que son père et ses amis écoutaient, donc qui avaient fait partie de son univers musical. Les peintres et musiciens mentionnés sont des exemples parmi d'autres qui apparaissent dans les albums d'*Aires de migrations*.

⁵⁴ Bernard Lamarche, « Prix Paul-Émile-Borduas : Créer en chambre noire : la photographie documentaire de Raymonde April », G10.

Documentaire et fiction : ces deux termes semblent opposés, même irréconciliables, quand on parle de la photographie. Impossible de caser le travail de Raymonde April dans un cadre ou dans un autre; il ne s'approche jamais qu'à leurs abords, entre les deux comme des destinations éloignées entre lesquelles il pérégrine. Bernard Lamarche y voit cependant moins une tension qu'un jumelage, en observant dans le travail d'April une « manière de “fictionnaliser” le récit documentaire, de le rendre plus proche de la littérature, parfois même d'une certaine poésie de l'image⁵⁵ ». À ces deux termes vient s'en ajouter un troisième, qui brouille encore davantage l'équation : autobiographie. Puisque l'artiste travaille à partir de son monde à elle, sa présence derrière la caméra, et parfois dans les images, est plus marquée. Au Québec, on la qualifie de « pionnière » de l'autofiction⁵⁶, pratique qui mêle la fiction à l'autobiographie. Selon ce concept, sa pratique photographique ne servirait pas à raconter sa vie, mais à faire en sorte que les images entraînent les gens et les choses à participer à des dynamiques narratives. La photographie *La tasse blanche* (1991) (Fig. 25) est un de ces instants captés sur le vif dans lequel se forme une toute petite histoire. La scène est bucolique : un balcon en hauteur, un ciel pâle, le vent qui souffle dans les arbres. Une femme (l'artiste), vêtue d'un peignoir, s'élanche vers une petite tasse blanche posée sur une table, alors que son regard se tourne vers l'objectif, vers une personne qui la regarde, de l'autre côté du verre. Vers le spectateur, s'il accepte de jouer le jeu de l'image et se laisse entraîner dans l'histoire. Mais on peut aussi s'imaginer que l'artiste se dirige vers un ami qui a spontanément capté

⁵⁵ Bernard Lamarche, « Les beaux jours de l'intime », *Le Devoir* (samedi 6 décembre 1997): B9.

⁵⁶ Autofiction est un terme emprunté au monde littéraire, pour parler des œuvres où l'artiste insère délibérément la fiction dans l'autobiographie. C'est Eduardo Ralickas qui la qualifie de « pionnière ». Eduardo Ralickas, « Raymonde April : The Universe Is a Photograph ». France Gascon affirme qu'April serait la première artiste à avoir privilégié l'autofiction. France Gascon, « Scènes apriennes », dans *Raymonde April* (Montréal : Dazibao; Québec : VU, coll. Monographie, 2012), 1.

le moment, ou qu'elle joue la comédie vers un trépied qu'elle a soigneusement placé pour composer l'image. L'autofiction crée une ambivalence entre la réalité et la fiction, la composition et l'authenticité. Anne-Marie Ninacs notait comment cette photographie « pourrait à elle seule résumer l'aventure artistique de Raymonde April – l'autoportrait, la solitude, le mouvement vers l'autre, le paysage, la photographie comme monde construit, l'ordinaire de la vie, etc⁵⁷. » Dans ses œuvres, l'artiste fait un heureux mélange de ces codes que l'on connaît bien. Rien qu'elle n'ait d'ailleurs inventé : « Je constate que la fiction photographique, l'autoportrait, la mise en scène et le flou artistique sont des pratiques vieilles comme la photographie et je suis bien⁵⁸ », disait-elle. Ne revendiquant aucune vérité ni fiction, c'est peut-être bien malgré elle qu'elle s'est retrouvée au centre des polémiques de la photographie.

Mais, autour de la question du documentaire en photographie, le débat persiste. Martha Langford soulignait que depuis les années 1980, ce débat a oscillé entre des valeurs opposées : « objectivité ou subjectivité; vérité ou fiction; réalité ou abstraction » et, poursuit-elle, « évidemment, ce n'est jamais à l'un ou à l'autre extrême, mais quelque part entre les deux, que la lucidité se trouve⁵⁹ ». Comme dans les photographies de Raymonde April, où la réalité et la fiction coexistent, et c'est dans cette cohabitation que l'œuvre se trouve. « Toute biographie est fictionnelle et tout roman autobiographique⁶⁰ », mentionnaient quant à eux Olivier Asselin et Johanne Lamoureux, une ambiguïté qui pourrait se retrouver également dans les photographies qu'on qualifie de documentaires

⁵⁷ Anne-Marie Ninacs, Fiche d'acquisition, Musée national des beaux-arts du Québec, Direction des collections et de la recherche, Dossier 2003.234. *La tasse blanche*, Québec.

⁵⁸ Raymonde April, « Des photos sans fond », *esse* hors-série 2 (1988): 28.

⁵⁹ Traduction libre de « objectivity or subjectivity; truth or fiction; actuality or abstraction » suivi de « Of course, it is never as one or the other extreme, but somewhere in between, that we find lucidity ». Martha Langford, « Interim Report », *CV Photo* 48 (automne 1999): 18.

⁶⁰ Olivier Asselin et Johanne Lamoureux, « Autofictions : Les identités électives », *Parachute* 105 (janvier-mars 2002): 11.

ou autofictionnelles : toute photographie documentaire est fictionnelle, et toute autofiction est documentaire. Les photographies ont toutes leur part de vérité ou de fiction, même celles qui se prétendent les plus documentaires, et même celles qui se disent les plus fictionnelles. Ces affirmations de Langford, Asselin et Lamoureux en rappellent d'ailleurs une autre de Hal Foster concernant l'archive : « tout contenu d'une archive est à la fois trouvé et construit, factuel et fictif, public et privé⁶¹. » Même si les photographies individuelles communiquent par elles-mêmes, il faut se rappeler que c'est souvent par des ensembles ou des associations d'images que des sous-textes se forment. En effet, la photographie documentaire s'est maintes fois prétendue objective, sans construction aucune, alors qu'elle servait à construire un mythe ou un discours. La prétention à l'objectivité aurait donc autant à voir avec la photographie et la manière dont elle est captée et composée, qu'avec la manière dont celle-ci est présentée et mise en contexte⁶². C'est pourquoi l'œuvre de Raymonde April, même avec ses fictions, relève d'une archive qui a le potentiel de documenter son époque et d'en témoigner.

Parmi les images du fonds photographique d'*Aires de migrations*, plusieurs sont des photographies qui ont déjà pris part aux œuvres de l'artiste. Dans ce fonds, elles prennent toutefois un sens différent, alors qu'elles passent d'un statut d'œuvre à un statut de document. Par exemple, *Le portrait de Michèle* (1993), d'abord connu comme un tableau imposant vu sa taille et son marouflage sur toile (Fig. 26), réapparaît dans *Aires de migrations* comme un portrait presque candide parmi les autres photographies du fonds (Fig. 27). La première version lui donne les airs d'une peinture faite par un

⁶¹ Traduction libre de : « the nature of all archival materials as found yet constructed, factual yet fictive, public yet private. » Hal Foster, « An Archival Impulse », 5.

⁶² À ce sujet, il vaut la peine de rappeler le travail d'Allan Sekula concernant le pouvoir de certaines institutions sur l'interprétation qui est faite des documents photographiques selon leur arrangement, leur classement, leur classification. Allan Sekula, « The Body and the Archive », 3-64.

portraitiste officiel de l'aristocratie, et la deuxième situe la photo comme un souvenir de voyage. La frontière se brouille jusqu'à disparaître entre ce qui fait d'une photographie un souvenir ou une œuvre d'art. Le projet *Aires de migrations* démontre alors à quel point les modes de présentation des photographies contribuent au sens qui leur est conféré. Sans renier la fonction documentaire du médium photographique, April en minimise souvent l'importance pour laisser ses images exprimer autre chose que la stricte réalité qui les a vu naître. Mais l'artiste relativise tout de même la part de son travail qu'on dit fictionnelle, et ce, dès les années 1980 : « Il n'y a pas de théâtre, il n'y a pas d'acteurs. C'est arrivé. Il n'y a pas de scène, juste une distance minimale et essentielle, comme un fil, comme un objectif. Il y a du cadrage, du tirage, puis le mur et les punaises⁶³. »

C'est arrivé : la formulation rappelle le « Ça-a-été » de Roland Barthes dans *La chambre claire*, qui invoque la nature indicielle de la photographie : un indice de quelque chose qui a bel et bien existé, mais qui était destiné à disparaître aussitôt⁶⁴. Mais ce à quoi Raymonde April fait allusion, c'est que la fiction n'apparaît pas dans les photographies elles-mêmes qui, elles, représentent des événements qui ont bel et bien eu lieu, mais apparaît surtout dans les étapes successives de son travail, c'est-à-dire dans la manière dont elles sont choisies, manipulées, associées avec d'autres, puis communiquées. Or, au départ, c'est arrivé, et si on oublie les mises en exposition, les formes de tirage, les encadrements et qu'on se penche sur l'image et sa captation, on se rapproche d'un quotidien banal et d'une humble attitude par rapport à la vie et ses motifs. La manière dont April approche la photographie n'a rien de spectaculaire ni d'inaccessible. Cette manière de photographier ce qui l'entoure ne renvoie pas tant à une photographie

⁶³ Raymonde April, « Voyage dans le monde des choses », dans *Raymonde April : Voyage dans le monde des choses* (Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1986), 44.

⁶⁴ Roland Barthes, *La chambre claire : note sur la photographie* (Paris : Cahiers du cinéma, 1980), 120.

artistique qu'elle rappelle la photographie pratiquée par tout un chacun, facilitée par les technologies de la photographie instantanée qui ont été mises sur le marché dès la fin du dix-neuvième siècle et qui sont devenues de plus en plus abordables au fil des décennies, donnant à plus de gens l'occasion de faire l'archive de leur propre histoire par la photographie. Aujourd'hui, la photographie est plus présente que jamais, par l'accessibilité de la photographie numérique et son intégration dans les téléphones portables, sans compter le stockage et le partage de ces images sur Internet et ses réseaux sociaux.

Le travail de Raymonde April est tout aussi influencé par ces usages « vernaculaires » de la photographie et de l'archive que par des pratiques davantage professionnelles⁶⁵. *Aires de migrations* en témoigne par les archives photographiques de famille ayant précédé les pratiques des deux artistes. C'est sans doute ces photographies qu'elles ont d'abord côtoyées, bien avant celles motivées par des démarches documentaires ou artistiques. Et ces photos sont des documents qui renvoient à des histoires « vernaculaires », c'est-à-dire des histoires de tous les jours et parallèles à celles qu'on dit officielles, tel que l'explique Geoffrey Batchen⁶⁶. Les anciens portraits de famille montrent des parents et des enfants, des sœurs et des frères devant la maison familiale, et d'autres photos plus récentes ont été prises lors d'un voyage en Floride. Même dans sa pratique artistique, les photographies de Raymonde April rappellent

⁶⁵ Certains historiens, notamment Martha Langford, Geoffrey Batchen et Elizabeth Edwards, ont théorisé la photographie « vernaculaire », c'est-à-dire la photographie pratiquée par tout un chacun. Ils revendiquent l'importance que celle-ci a eue sur le développement de la photographie artistique, mais aussi sur la culture matérielle et visuelle de toutes générations, surtout depuis l'avènement de la photographie instantanée et même avant. Dans ce contexte, le terme « vernaculaire » est un calque de l'anglais; d'après le dictionnaire Merriam-Webster, *vernacular* désigne ce qui est caractéristique ou commun d'une période, d'un lieu ou d'un groupe.

⁶⁶ Geoffrey Batchen, « Vernacular Photographies », dans *Each Wild Idea: Writing, Photography, History* (Cambridge : MIT Press, 2001), 59.

davantage des histoires du quotidien qu'elles ne renverraient à une histoire jugée officielle ou à des histoires entièrement mises en scène ou fantastiques.

Dans les photos de sa famille, Barthes était tombé sur une photographie de sa mère, enfant, dans laquelle il découvrait l'essence de ce qu'elle était. Mais Barthes insiste pour ne pas montrer l'image à ses lecteurs, prétextant qu'on ne verrait pas ce qu'il y voit, de toute façon. Ce choix s'apparente à la courte distance que Raymonde April disait prendre face aux événements, en ne dévoilant pas les détails sous-tendant ses photographies. Même si elles sont tirées de moments de sa vie, April ne les choisit pas pour le souvenir qu'elles éveillent en elle, mais sélectionne des images qui sont empreintes de motifs topiques identifiables par d'autres regardeurs. Barthes se plaisait ainsi à identifier des détails dans certaines photographies qui lui étaient publiques : les dents cariées d'un petit garçon, des souliers à brides sur une ancienne photo de famille, un sourire familial. Alors qu'il avoue se trouver « balloté entre deux langages, l'un expressif, l'autre critique », c'est le premier, celui qu'il nomme le *punctum*, qui l'interpelle et motive sa réflexion sur la photographie⁶⁷. Les photos d'April font ainsi usage d'un langage photographique plus expressif que critique, et font appel à des repères familiers plus qu'elles ne tentent de nous informer.

Pour reprendre les mots de Michel Foucault, l'archive de Raymonde April fait partie d'une région *à la fois proche d'elle, mais différente de son actualité*⁶⁸. Prenant racine dans un contexte social et politique propre au Québec des années 1970 et dans la photographie populaire et documentaire, l'œuvre d'April s'y rattache et s'en démarque. En explorant le contexte qui borde, effleure et s'immisce dans son œuvre, on la situe dans

⁶⁷ Roland Barthes, *La chambre claire : note sur la photographie*, 20.

⁶⁸ Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, 179.

une région dont il est difficile de tracer les frontières définitives. En ce sens, Rose-Marie Arbour avait soulevé l'importance de faire une analyse des particularités du monde de l'art québécois et de son évolution récente, tout en émettant une mise en garde qui pourrait s'appliquer tout autant à l'œuvre d'April :

Comme tout paysage, celui-ci est mouvant, en surface et en profondeur tout à la fois, soumis aux points de vue changeants du marcheur qui se déplace. Il ne peut y avoir de vue totalisante dans cette pérégrination, que des vues fragmentaires faites de détours et de croisements, de reprises sinon d'hésitations et de doutes⁶⁹.

Il n'y a pas qu'un paysage, et il n'y a pas qu'une histoire. Rien n'est fini ni fixe. Tout est toujours à revoir, à reprendre, et à réécrire.

⁶⁹ Rose-Marie Arbour, *L'art qui nous est contemporain*, 7.

Les courants et les contre-courants. La narrativité de l'archive

Là où le fleuve se rétrécit. Québec, dans sa plus simple expression. À contre-courant, quand on pénètre les terres, vers l'ouest. Cette expression m'a toujours semblé insuffisante. À Québec, tout dépend de la direction du regard : dans un sens, le fleuve se rétrécit, dans l'autre, il s'ouvre vers l'Atlantique. Et c'est là que les courants d'eau douce commencent à se mélanger aux contre-courants d'eau salée. Sur les rives du Saint-Laurent, j'ai toujours préféré regarder à l'est, la pointe Lévis, l'île d'Orléans, vers l'estuaire et plus loin le golfe. Chaque fois que je marche de la haute à la basse ville, la sensation vertigineuse que la côte inflige sur tout mon corps laisse sur moi une impression qui instantanément appelle un souvenir. Tout se bouscule dans ma tête, à se demander ce qui vient avant : l'impression du présent ou le souvenir du passé. Avec des amis, quand on se parle de Québec, des années qu'on y a passées il y a longtemps, on se raconte des histoires, et le temps se mélange. Québec y est montée de toutes pièces, dans un théâtre qui a peu à voir avec ce qu'est la ville aujourd'hui, ce qu'elle est devenue. À force d'en parler, on l'a inventée à coups d'imaginaire. Québec, là où le fleuve s'agrandit, avec et contre les contre-courants.

– A.-M.P., 22 mars 2011

Même si c'est au fil du temps chronologique, dans la lenteur, que des archives se bâtissent et se solidifient, c'est rarement dans cet ordre qu'elles se présentent ensuite. Selon d'autres ordres ou structures, ce sont souvent des fragments de temps différents qui se retrouvent devant soi. Alors on les approche, les sélectionne, les examine, les analyse, les manipule, les transporte, les transforme. On en fait l'archéologie, dans le sens où Foucault l'entend : « rien de plus et rien d'autre qu'une réécriture : c'est-à-dire dans la forme maintenue de l'extériorité, une transformation réglée de ce qui a été déjà écrit. Ce n'est pas le retour au secret même de l'origine; c'est la description systématique d'un discours-objet⁷⁰. » C'est ce que Raymonde April fait avec ses œuvres : avec des images tirées de sa vie, elle les recontextualise et ainsi propose de nouvelles trames narratives.

⁷⁰ Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, 190.

Ainsi, la somme des photographies qui compose ses archives est une base pour de nombreuses réécritures auxquelles ses œuvres participent.

Née à Moncton en 1953 d'une famille luperivoise, April grandit dans le Bas-Saint-Laurent, qu'elle quitte au tournant de la vingtaine pour s'exiler quelques années à Québec, juste avant de s'installer dans la métropole culturelle québécoise, Montréal, où elle demeure encore aujourd'hui. Ces lieux et les gens qui les habitent sont des motifs récurrents dans ses photographies, prises au fil du temps. Parce que ses images sont issues de son vécu, on peut instinctivement les qualifier d'intimes et personnelles. De prime abord, il est donc tentant de penser l'archive de Raymonde April comme une archive de *son* histoire, parce qu'il est impossible de s'abstraire complètement du fait que les photographies proviennent d'une vie bien réelle – celle de l'artiste – qui s'est déroulée au jour le jour, événement après événement. Comme des photographies que l'on prend pour ensuite les insérer chronologiquement dans les pages d'albums-souvenirs. Mais ses photos, elle les choisit, les compose, les manipule, les transporte, faisant de sa pratique un art de l'archive qui, selon Hal Foster, serait caractérisé par une volonté de « transformer les “sites d'excavation” en “sites de construction”⁷¹ ». Ainsi, en termes archéologiques, l'artiste commence par creuser les sites qu'elle visite pour y trouver des images, pour ensuite les utiliser comme matériaux dans de nouveaux assemblages. De fait, une fois que les images prennent part à son œuvre, elles y gagnent une vie qui leur est propre. En effet, l'artiste utilise les photos comme des matériaux pour construire de nouvelles histoires, et c'est en usant de différentes stratégies dans la présentation de ses œuvres que les images sortent de leurs contextes originels.

⁷¹ Traduction libre de : « turn “excavation sites” into “construction sites” ». Hal Foster, « An Archival Impulse », 22.

Devant des œuvres ainsi chargées de la mémoire d'un artiste, l'historienne de l'art Mieke Bal signale le danger de trop se fier à la biographie des artistes dans l'interprétation de leurs œuvres⁷², et privilégie ce que l'œuvre communique au présent, dans toute sa complexité : « le récit de la visite rivalise avec le récit de la mémoire dont on sent la présence sans pouvoir la saisir. Parce que les souvenirs ne sont pas racontés⁷³. » Même si April prend sa vie comme sujet, elle en présente les images sans en raconter les histoires, tant les bonheurs que les drames, sans fournir les détails qui seraient nécessaires pour comprendre la charge émotionnelle de ses photos. Martha Langford disait par ailleurs que les « efforts d'April sur vingt-cinq années pour préserver des moments fugaces ont résulté en une cache photographique dont la présentation au public ne représente pas tant l'histoire de sa vie qu'elle ne refond celle-ci en une légende photographique⁷⁴. » Dans l'accumulation des photos et dans la manière dont elles sont présentées dans ses œuvres, les figures, objets et lieux prennent des apparences mythiques, et contribuent à ce que l'artiste et ses images deviennent des légendes potentielles. L'artiste évoquait elle-même le désir de voir ses images devenir indépendantes : « Moi, je caresse l'idée d'un présent photographique, d'un temps indéfini qui perdure dans les images que j'aime, dans un espace propre à elles seules⁷⁵. » Les

⁷² Mieke Bal prenait le cas de l'œuvre de Louise Bourgeois, qui a souvent été analysée en fonction de sa biographie. Mieke Bal, « Narrative Inside Out: Louise Bourgeois' Spider as Theoretical Subject », *Oxford Art Journal* 22.2 (1999): 121.

⁷³ Cette affirmation est tirée d'un essai de Mieke Bal à propos des œuvres de Louise Bourgeois. L'auteure fait un récit de sa visite dans une installation. Traduction libre de : « the narrative of viewing rivals the narrative of memory whose presence one senses yet cannot grasp. For the memories here are not narrated. » Mieke Bal, « Narrative Inside Out: Louise Bourgeois' Spider as Theoretical Subject », 110.

⁷⁴ Traduction libre de : « April's twenty-five-year effort to preserve fleeting moments has resulted in a photographic cache whose placement before the public does not so much represent her life history as recast it in photographic legend. » Martha Langford, *Scissors, Paper, Stone: Expressions of Memory in Contemporary Photographic Art*, 32.

⁷⁵ Raymonde April, « Une mouche au paradis », dans *Treize essais sur la photographie* (Ottawa : Musée canadien de la photographie contemporaine, 1990), 214.

temps et les lieux s'y trouvent *écrasés*, selon Anne Bénichou⁷⁶, et transformés en un espace-temps abstrait, manipulable. Le présent photographique n'est donc pas celui de la prise photographique, mais un état présent de l'image, qui se renouvellera à chaque regard sur la photographie. En général, dans le travail d'April, la chronologie est effectivement négligée au profit d'un système rhizomatique donnant lieu à des relations, connexions ou embranchements entre les images qui n'étaient pas nécessairement apparus dans le cours « naturel » du temps. Jean-Claude Rochefort en parlait comme d'un *art de l'anachronisme* qui « résiderait dans la façon dont *jadis* se (re)définit par rapport à *aujourd'hui*⁷⁷. » Les images du passé se redéfinissent donc chaque fois qu'elles réapparaissent.

Sans narration prédéterminée, les œuvres permettent aux spectateurs de s'engager directement avec les images et moins avec leurs histoires sous-jacentes. Comme Bal le propose, on peut s'intéresser à la narrativité de telles œuvres, c'est-à-dire non pas à déchiffrer *une* histoire, mais à analyser son potentiel narratif. Cette proposition peut alors s'appliquer aussi à l'étude de l'archive, pour privilégier une analyse de la manière dont les documents esquissent de possibles histoires, plutôt que de tenter de faire un retour nostalgique sur des vérités ou souvenirs personnels qui s'y cacheraient.

En 1997, April avait travaillé avec la commissaire Nicole Gingras pour la présentation d'une exposition rétrospective de mi-carrière intitulée *Les Fleuves invisibles*. Une nouvelle série, *L'Arrivée des figurants* (1997), avait été qualifiée par Stéphane Aquin comme « le clou, le couronnement, la monumentale » conclusion de

⁷⁶ Anne Bénichou, « Raymonde April : Le présent photographique », *Parcours* 13 (printemps 1994): 87.

⁷⁷ Jean-Claude Rochefort, « Contemporanéité des images de Raymonde April », *Spirale* 234 (2010): 12.

l'exposition⁷⁸ : une fresque en cinq parties composée de trente-trois grandes photographies accolées les unes aux autres. Rien de vraiment dépaysant dans les images choisies, d'une sensibilité à laquelle l'artiste a habitué ses spectateurs, alors que s'y suivent des photos de gens, de choses et de lieux : s'enfilent un baiser sur le point d'être posé sur une joue, deux plans d'eau reliés par une rigole, l'intérieur d'une cuisine ordinaire et un paysage d'hiver tourné à l'envers (Fig. 28). C'est surtout le mode de présentation qui étonne, ébahit même. Se déployant au mur sur quarante-quatre mètres, les photographies enveloppent les spectateurs au centre de la salle (Fig. 29). La monumentalité de l'œuvre sollicite le regard, mais aussi tout le corps, car pour voir toute l'œuvre, il faut se déplacer dans la salle ou tourner sur soi-même. Gingras parle d'une transformation qui s'opère : « par leur succession et leur cohabitation, les photographies échangent et confrontent leur intensité et leur drame respectif⁷⁹. » Les images accolées perdent de leur indépendance et s'offrent ensemble en tableaux. Glissant d'une image à une autre, le regard se promène et continue sa course selon un ordre établi, dans le sens du courant, de gauche à droite, ou bien à contre-courant. D'une photographie à une autre, une ligne se continue, deux motifs se rencontrent, ou alors une coupure bien droite et contrastée fait obstacle. Les photographies sont bien soudées, il est impossible de les réarranger, la composition est affirmée. En d'autres mots, les photographies n'apparaissent pas comme des fragments d'archive, mais comme un tout préordonné. Présentées ainsi, les photographies individuelles, sans être altérées, participent par leur association à un nouveau discours, à une réécriture. Aquin concluait ainsi son compte rendu d'exposition : « Dégagée du brouillard de l'époque trouble, mais pas si lointaine,

⁷⁸ Stéphane Aquin, « Raymonde April : Art poétique, » *Voir Montréal* 11.42 (16-22 octobre 1997): 55.

⁷⁹ Nicole Gingras, « Les images sœurs », dans *Raymonde April : Les Fleuves invisibles* (Joliette : Musée d'art de Joliette, 1998), 40.

où elle a pris tout son sens, voilà que cette photographie s'offre enfin pour ce qu'elle est : une œuvre⁸⁰. » Les images prises au quotidien se voient donc transformées en panneaux d'une grande œuvre, l'art transformant le document en monument, comme le proposait Okwui Enwezor, en référence à Foucault : « de nos jours, l'histoire, c'est ce qui transforme les documents en monuments »⁸¹. Dans les archives ou dans une œuvre, l'organisation même des documents participe de notre conception de l'histoire. Ainsi, sans se détacher complètement de leurs réalités et histoires respectives, les images ont été déguisées pour êtres complices dans l'écriture d'un nouveau récit.

L'Arrivée des figurants est ainsi une forme d'annonce. Les figurants arrivent, mais quels figurants? *A priori*, on pense aux personnages amis de l'artiste qui apparaissent de nouveau dans les photographies, puis à sa présence à elle aussi, alors que tour à tour ils jouent des rôles dans les images⁸². Gingras disait d'eux qu'ils « deviennent des *passseurs* dans l'œuvre, tel le batelier qui favorise le passage du monde des vivants à celui des morts⁸³ », passant eux-mêmes d'une présence affective à une considération formelle dans la photographie. C'est une façon dont l'œuvre se distancie des détails de la vie de l'artiste, en faisant participer les motifs et personnages à connotations intimes à la complexité formelle des compositions. Du même coup, l'œuvre concède un rôle

⁸⁰ Stéphane Aquin, « Raymonde April : Art poétique », 55.

⁸¹ Le titre de l'essai de commissaire d'Enwezor était en fait « Archive Fever: Photography Between History and the Monument », en référence à cette citation de Foucault. Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, 15. La version anglaise de ce passage est citée dans Okwui Enwezor, *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art* (New York : International Center of Photography; Göttingen : Steidl Publishers, 2008), 23.

⁸² L'artiste expliquait que ses amis, habitués de se retrouver devant la caméra, prennent des airs de personnages qu'ils s'inventent. Celle-ci ne photographie que ceux qui se sentent à l'aise de figurer dans ses photographies. On décrit souvent le travail d'April comme intime et tiré de sa vie, mais si on était tenté de penser l'œuvre d'April comme un calque de sa vie, il y manquerait certains personnages qui sont invisibles dans les photographies parce qu'ils n'y figurent pas. Raymonde April, entretien avec l'auteure, Montréal, 11 novembre 2009.

⁸³ Nicole Gingras, « Les images sœurs », 41.

grandissant aux spectateurs qui peuvent se saisir davantage de la narration. Dans l'œuvre immersive, ils interagissent avec les personnages et en viennent à jouer eux-mêmes le rôle de figurant; ils entrent dans la salle, se promènent d'une scène à une autre dans les images, et sont invités à figurer temporairement dans l'espace de la narration. Michèle Waquant avait déjà décrit l'effet des œuvres d'April sur le public, disant qu'elles « [environnement] le spectateur "en cercles, en ellipses et en huit" en le prenant dans les volutes de ce qu'il regarde, en l'entraînant dans des histoires écrites aux sels d'argent⁸⁴. » C'est donc au centre de ce mouvement que le spectateur se verra sollicité pour faire l'interprétation de ces histoires. Enfin, si on pense la figuration au-delà des figures, visages et corps, on peut constater que les photographies jouent un rôle dans les œuvres, et que les images deviennent elles-mêmes figurantes dans la narration. Elles sortent de leur contexte original pour participer d'une manière toute différente aux nouveaux agencements. Penny Cousineau-Levine commentait le rôle formel d'une image vers la fin de la série : un plan rapproché des points de suture apposés pour fermer « une blessure sur le dos de ce qui pourrait être un cheval⁸⁵ », d'après elle « fonctionne à la fois comme une ponctuation et un résumé du drame personnel évoqué dans la photo précédente⁸⁶. » (Fig. 30) Les images sont ainsi liées les unes aux autres, formant des suites narratives construites telles des phrases. *L'Arrivée des figurants* annonçait ainsi des œuvres qui, depuis, participent à de nombreuses réécritures de l'archive d'April, en usant de stratégies

⁸⁴ Michèle Waquant, « Un monde figuré », dans *Réservoirs Soupirs* (Québec : VU, 1993), 26.

⁸⁵ Il est intéressant de noter qu'en faisant particulièrement attention, on remarque dans le coin supérieur droit un doigt humain, donnant une idée de la taille de l'animal, que je devine être un chien dont est photographié l'abdomen. Cette interprétation de l'image n'altère toutefois pas la signification que Cousineau-Levine donne à la photographie dans la série, et démontre que les photographies peuvent jouer des rôles qui dépassent la stricte documentation.

⁸⁶ Traduction libre de : « functions as both a punctuation mark and a kind of summing up of the personal drama alluded to by the previous photographs. » Penny Cousineau-Levine, *Faking Death: Canadian Art Photography and the Canadian Imagination* (Montreal, Kingston : McGill-Queen's University Press, 2003), 155.

de présentation et de recontextualisation temporelle et matérielle des images, jouant constamment sur leurs sens.

Écriture, langage, vocabulaire, grammaire, narration, narrativité : ces termes reviennent constamment⁸⁷ lorsqu'on aborde le travail de Raymonde April, pourtant presque exclusivement visuel. Pour la série d'expositions *Équivalences* (2010), le commissaire Eduardo Ralickas s'était intéressé à la façon dont la « "grammaire" visuelle » de l'artiste est mise en œuvre pour former des « "énoncés" imagiers⁸⁸ ». Selon lui, le langage propre à April s'articule dans la *spatialisation* de ses images, qui prennent sens dans leur mise en relation dans l'espace. Il ne s'agit donc pas seulement d'interpréter chaque image, mais de comprendre ce qui la relie aux autres, tel un mot dans une phrase qui prend sa signification en fonction de ceux qui l'entourent. Dans la brochure d'exposition, une photographie présente une version miniature des trois séries qui ont été composées pour *Équivalences* (Fig. 31). Placées les unes en dessous des autres, leur disposition horizontale rappelle la configuration de phrases. On peut cependant aussi y remarquer d'autres photos au sol : celles qui avaient été considérées pour l'exposition, mais qui n'avaient finalement pas fait partie de la sélection finale. L'artiste disait d'elles qu'elles étaient « encore en train de hanter les images au mur⁸⁹ », sous-entendant que les

⁸⁷ Parmi les nombreuses instances, mentionnons l'artiste qui disait elle-même faire des « récits photographiques ». Raymonde April, [Sans titre], dans *The Impossible Self*, 21. Jérôme Delgado disait que l'idée de former du sens par les assemblages d'images comme des « actes écrits » était bien « aprilienne ». Jérôme Delgado, « Les espaces parlants d'April », *Le Devoir* (30 et 31 janvier 2010), E7. Régis Durand parlait de l'assemblage des photographies d'April comme d'une « écriture cinématographique ». Régis Durand, [Sans titre], dans *Raymonde April : Tout embrasser* (Montréal : Galerie Leonard & Bina Ellen, 2001), n.p. Marie Fraser consacre un chapitre entier de sa thèse de doctorat à l'étude de la narrativité de l'œuvre *Tout embrasser*. Marie Fraser, *La performance des récits et la narrativité dans l'art contemporain*, thèse de doctorat (Montréal : Université de Montréal, 2005), 176. Nicole Gingras parle de son œuvre comme ayant un vocabulaire. Nicole Gingras, *Raymonde April : Les Fleuves invisibles* (Joliette : Musée d'art de Joliette, 1998), 21.

⁸⁸ Eduardo Ralickas, *Raymonde April : Équivalences 1-4* (Montréal : Occurrence, 2010), n.p.

⁸⁹ Raymonde April et Eduardo Ralickas, conversation publique présentée à la Galerie Les territoires, Montréal, 5 février 2010.

images ne sont jamais complètement indépendantes les unes des autres, et évoquant aussi la somme d'images à partir de laquelle elle compose. April présente rarement ainsi son archive dans le désordre; elle en compose des énoncés qui viennent influencer la manière dont on la voit et la comprend.

Les modes de présentation viennent ainsi jouer un rôle primordial dans la rencontre avec l'archive; ils participent aux réécritures et complexifient le rapport narratif. D'après Okwui Enwezor, les artistes contemporains prennent des « moyens iconographiques, taxonomiques, indiciels, typologiques et archéologiques [...] pour faire dériver et générer de nouvelles lectures historiques et analytiques de l'archive⁹⁰. » Selon lui, l'archive photographique n'équivaudrait pas seulement à une documentation de l'histoire, de ses objets et événements, mais en serait un remplacement, ni plus ni moins⁹¹. On tente donc des réinterprétations non pas de l'histoire, mais bien de ses documents. Raymonde April ne réécrirait donc pas son histoire; elle réécrit son archive. Les histoires et les images demeurent les mêmes, mais la manière dont elles sont présentées altère nos perspectives.

L'œuvre *Tout embrasser*, avec ses 517 photographies subdivisées en dix-neuf piles, est exemplaire de l'influence qu'exerce la présentation sur le sens, avec les différentes formes que l'œuvre a prises et qui offrent autant de perspectives sur l'ensemble des images qui la composent, autant de manières de consulter l'archive. Les photos ont d'abord servi à la conception d'un film, pour ensuite former ensemble une installation au mur; le film a été adapté en installation vidéo, puis une publication a été produite pour

⁹⁰ Traduction libre de : « the iconographic, taxonomic, indexical, typological, and archeological means by which artists derive and generate new historical as well as analytical readings of the archive. » Okwui Enwezor, *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, 23.

⁹¹ Okwui Enwezor, *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, 23.

accompagner l'exposition inaugurale⁹², pour laquelle l'artiste a aussi procédé à l'agrandissement de quelques ensembles d'images (Fig. 32-36). Jean-Claude Rochefort reconnaissait dans l'œuvre d'April un processus d'écriture visuelle qui passe par « la mise en abyme et la réactualisation de sa propre méthode de travail⁹³. » Ce sont en effet surtout ses propres réécritures qui jouent avec la manière dont on comprend les images, ouvrant sur de nouvelles lectures qui peuvent partir dans plusieurs sens. « C'est seulement quand ça bute que ça fait sens », affirme Rochefort, « Le sens ne se présente pas de front, devant soi. Il se trouve toujours à côté du donné. Aussi, il faut emprunter les chemins de traverse, faire et refaire des débuts, oublier la ligne droite et privilégier la ligne brisée, le zigzag⁹⁴. » Ainsi, les différentes versions de *Tout embrasser* proposent différents chemins pour consulter l'archive. La version filmique débute sur une vue en plongée d'une pile d'images déposée sur une table ; une main (celle de l'artiste) vient y emporter celle du dessus toutes les trois secondes, jusqu'à l'épuisement de la pile puis, suivant une transition lumineuse, une nouvelle pile apparaît sur la table, et le même geste se répète. Un ordre et une durée sont donc prescrits, alors que les images défilent, une à la fois et l'une à la suite de l'autre, une pile en suivant une autre, selon un rythme relativement égal, qui permet de voir chaque image, mais qui en limite le temps de contemplation. L'ordre n'est pas pour autant un ordre du temps; il est déterminé par l'artiste, suivant des règles bien à elle. Une nouvelle pile de photographies annonce un *nouveau début*; un nouvel ordre qui a été imaginé par l'artiste tout en étant préenregistré et donc prédéterminé par le film. Lorsque l'œuvre se déploie dans l'espace, sous la forme

⁹² Cette exposition a été présentée à la Galerie Leonard & Bina Ellen de l'Université Concordia à Montréal, du 11 septembre au 20 octobre 2001.

⁹³ Jean-Claude Rochefort, « Contemporanéité des images de Raymonde April », 12.

⁹⁴ Jean-Claude Rochefort, « Bifurcations. Notes et matériaux », 17.

d'une installation au mur des photographies, il n'y a pas vraiment d'ordre à suivre pour les parcourir : les photographies y sont toutes, devant soi, égales et immobiles. Les images sont installées dans un ordre préétabli, mais rien n'empêche le regard de se promener d'une image à une autre, en ligne droite, en diagonale ou en zigzag, et le corps de s'éloigner pour voir l'ensemble ou de s'en rapprocher pour s'arrêter devant une image en particulier et l'observer plus ou moins longuement. La séquence d'abord filmique fut transférée sur vidéo pour être notamment exposée sous forme d'installation sur quatre moniteurs qui la présentent simultanément, permettant ainsi de briser l'ordre établi dans le film et de nouveau faire circuler le regard plus librement entre les images. Dans toutes ces versions, il n'y a que le regard qui peut « toucher » les images. La publication, une affiche pliée, nous permet quant à elle de manipuler les images, un peu comme le fait l'artiste dans son film. En la consultant, on observe nos propres mains manipuler les images de taille sensiblement similaire à celles qui apparaissent au mur et dans le film.

Yvon Lemay remarque d'ailleurs que

le geste de l'artiste qui faisait se succéder les images sur plusieurs écrans à la fois est remplacé par celui du lecteur qui, progressivement, en dépliant les pages, passe d'une image à une autre, puis à leur juxtaposition, d'abord par groupes de quatre images, ensuite par groupes de six, pour enfin obtenir, lorsqu'il déplie les pages de la publication en sens inverse, un ensemble de 18 images disposées en grille⁹⁵.

Cette œuvre démontre un rapport corporel avec l'archive, que ce soit directement avec le matériel alors qu'une main – celle de l'artiste ou la nôtre – manipule les photographies, ou alors indirectement, selon le positionnement du corps devant l'archive et son déploiement.

⁹⁵ Yvon Lemay, « Livres d'artistes et documents d'archives », 75.

Cette interaction entre le matériel et le corps rappelle que l'archive n'est activée que lorsqu'on la consulte, la manipule. Sinon, le matériel de l'archive demeure en dormance, latent, en attente d'être sollicité. Geoffrey Batchen avait par ailleurs analysé l'importance de la tactilité d'une photographie, particulièrement en prenant exemple sur les albums photographiques, alors que le toucher permettrait de « [remettre] la photographie en mouvement, à la fois littéralement, en formant un arc dans l'espace, et aussi d'une manière plus abstraite, cinématographique⁹⁶. » Le temps arrêté des images se remet en marche alors qu'il se mêle avec le mouvement de la consultation des photographies. Dans la version filmique de *Tout embrasser*, une autre couche de temps se surimpose : au temps de l'image et à celui de l'artiste alors qu'elle fait défiler ses photos s'ajoute celui du spectateur alors qu'il observe l'action tactile de l'artiste nécessaire à la consultation des images. Les suites d'images de *Tout embrasser* jouent aussi avec le temps. Souvent, plusieurs images d'une même scène se suivent, comme pour réinscrire le mouvement qu'il y avait à l'origine, puis tout d'un coup, une scène complètement différente apparaît. Par exemple, après une série d'images captées au bord d'un plan d'eau, en pleine nature, on se retrouve soudainement dans une galerie d'art, en ville. Puis ailleurs, on assiste à une rencontre entre amis dans un appartement ensoleillé, où s'échangent regards, sourires et paroles (Fig. 37). Dans ce mouvement imaginaire, dans ce passage d'une scène à une autre, émergent des récits, ou du moins des micro-récits. Rien de vraiment certain, sans qu'ils soient pour autant invraisemblables. Cela correspond à ce que propose l'historienne de l'art Marie Fraser dans une analyse de la narrativité de l'œuvre *Tout embrasser* : « la narrativité travaille à éveiller des récits sans

⁹⁶ Traduction libre de : « And when we do touch by turning an album's pages, for example, we put the photograph back in motion, both literally in an arc through space and in a more abstract, cinematic sense as well. » Geoffrey Batchen, « Vernacular Photographies », 68.

toutefois les nommer ou les décrire. Elle agit potentiellement⁹⁷ ». La narrativité libère les photos de leur autoréférentialité, et s'intéresse aux récits qui ont la possibilité d'émerger de l'œuvre. Fraser parle non pas de réécriture, mais de réactualisation : sur chaque image fixe, il y a des récits à l'état latent, et l'œuvre travaille à les réactualiser⁹⁸. Et cette réactualisation sous-entend une transformation des récits originaux selon de nouvelles variables. Le potentiel narratif est infini certes, mais demeure rattaché au point de départ, c'est-à-dire la photographie, qui comprend des paramètres à partir desquels se formeront les récits.

Ce ne sont toutefois pas les images en elles-mêmes qui racontent. Marie Fraser parlait d'ailleurs de la *performance des récits*⁹⁹; le récit implique qu'une histoire soit racontée, donc l'existence d'un conteur qui doit le performer. Martha Langford parle elle aussi de performance, alors qu'elle fait l'analyse des coutumes ayant cours autour des albums de famille¹⁰⁰. On peut imaginer la scène : quelqu'un tient l'album sur ses genoux, quelques personnes l'entourent, on montre du doigt les images, on pose des questions, on écoute les histoires qui se cachent derrière et autour des images. Les photos racontent peu; elles sont surtout des aide-mémoires, des points de départ pour qu'un récit soit créé autour des détails visibles et invisibles. Ainsi, au lieu de chercher à *lire* la photographie, Langford propose qu'on l'*écoute*¹⁰¹, la tradition orale nous amenant à comprendre une fois de plus que l'histoire n'est pas fixe, mais qu'elle a l'occasion d'être racontée puis

⁹⁷ Marie Fraser, *La performance des récits et la narrativité dans l'art contemporain*, 170.

⁹⁸ Fraser reconnaît quatre « moteurs » ou « ressorts » de la narrativité : la répétition, l'intervalle, les rapports que la photographie entretient avec le réel et avec le passé. Marie Fraser, *La performance des récits et la narrativité dans l'art contemporain*, 161-164.

⁹⁹ Il s'agit d'une partie du titre de sa thèse de doctorat. Marie Fraser, *La performance des récits et la narrativité dans l'art contemporain*, thèse de doctorat (Montréal : Université de Montréal, 2005).

¹⁰⁰ Martha Langford, « Introduction: Show and Tell », dans *Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums* (Montréal, Kingston : McGill-Queen's University Press, 2001), 5.

¹⁰¹ Martha Langford, « Preface: Hellohellohello », dans *Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums* (Montréal, Kingston : McGill-Queen's University Press, 2001), viii.

racontée encore, se modifiant toujours un peu lors des récits subséquents. Cela rappelle Walter Benjamin et son éloge de la tradition orale qui permet une « lente superposition de couches minces et translucides, où l'on peut voir l'image la plus exacte de la façon dont le parfait récit naît de l'accumulation de ses versions successives¹⁰². » En tenant la photographie loin d'un texte, la voie est libre pour que naissent, foisonnent et s'accumulent les récits. Même quand April prend la parole en écrivant des textes ou en donnant des titres à ses œuvres, ceux-ci sont rarement descriptifs et plus souvent empreints de poésie allusive. L'artiste conserve dans ses écrits un rapport à l'oralité¹⁰³, parce qu'elle n'écrit pas pour fixer des termes ni pour imposer son histoire, mais pour ajouter des couches de récits qui se superposent aux images. Par exemple, dans son essai *Une mouche au paradis*, elle relate son séjour dans une maison de l'est de la province de Québec, et utilise ce qui se trouve autour d'elle, dans le quotidien, pour réfléchir à la photographie¹⁰⁴. Elle parle également de son travail, de la genèse de certaines œuvres, mais rarement raconte-t-elle des histoires uniques pour ses photographies. Ses écrits ne cherchent guère à démystifier les images et leurs histoires, mais participent à l'univers que l'artiste a créé. Ils participent donc tout autant à la narrativité de son œuvre.

À l'aide de ces documents – ses photos, ses écrits –, Raymonde April a construit un système composé d'images du passé mises en relation de différentes manières. Tel que Foucault le propose : « l'histoire, c'est une certaine manière pour une société de donner

¹⁰² Benjamin en fait un éloge pessimiste, alors qu'il voit cette tradition disparaître avec la prolifération du roman, des médias et de l'information. Walter Benjamin, « Le conteur : Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », dans *Œuvres III* (Paris : Gallimard, coll. Folio Essais, 2000), 129.

¹⁰³ Benjamin croyait d'ailleurs qu'il était possible de retrouver l'oralité dans l'écrit. Walter Benjamin, « Le conteur : Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », 116.

¹⁰⁴ Par exemple, l'artiste y raconte les efforts de Gérard, qui tente d'être satisfait de sa guitare par une suite de réparations, de reconstructions. L'artiste me confiait qu'elle voyait dans cette suite d'essais et erreurs le « processus de quelqu'un qui erre », rappelant le travail en atelier, où par exemple, en photographie, il est impératif de faire plusieurs essais avant d'arriver au résultat désiré. Raymonde April, entretien avec l'auteure, Montréal, 11 novembre 2009.

statut et élaboration à une masse documentaire dont elle ne se sépare pas¹⁰⁵. » Dans ses œuvres, Raymonde April a ainsi donné statut et élaboration à ses photos. Celle-ci affirmait par ailleurs que : « avec le temps, un récit s’efface et un autre se forme devant mes yeux : sans trop y penser, j’ai saisi le passage du Temps sur les lieux et les visages et j’ai recensé une sorte d’Histoire¹⁰⁶. » Pas son histoire, ni l’Histoire officielle, mais une *sorte* d’histoire de peu de mots, formée surtout d’images. Il s’agit donc d’une histoire qui n’est pas déterminée d’avance; sans mensonges ni promesses, une histoire qui reste à être interprétée et réinterprétée. Elle renferme des parcelles de réel qui se tissent à nos propres réalités et qui, avec le temps, entrent dans des imaginaires individuels et collectifs. L’histoire qui nous est racontée, qu’on nous confie, qu’on s’imagine, on a ensuite l’occasion de la raconter dans nos propres mots. Le rôle de conteur nous est alors confié, tel que Walter Benjamin le conçoit : « Le conteur emprunte la matière de son récit à l’expérience : la sienne ou celle qui lui a été rapportée par autrui. Et ce qu’il raconte, à son tour, devient expérience en ceux qui écoutent son histoire¹⁰⁷. »

Ultimement, il n’y a donc pas que l’artiste qui fait des réécritures et des histoires. Martha Langford affirmait par ailleurs des albums photographiques qu’ils n’engendraient « pas un texte, mais une conversation¹⁰⁸. » Chacune des réinterprétations des documents de l’archive est une sorte de réécriture, qui peut prendre différentes formes dans le matériel et dans l’imaginaire. L’artiste confie donc le travail d’interprétation à d’autres, à

¹⁰⁵ Michel Foucault, *L’archéologie du savoir*, 15.

¹⁰⁶ Raymonde April, « J’aurais dû naître à Rivière-du-Loup », dans *Raymonde April : La maison où j’ai grandi* (Rivière-du-Loup : Les Éditions Mus’Art, Musée du Bas-Saint-Laurent, 2013), 21. Le texte, datant de 2003, était inédit mais disponible sur le site Internet de l’artiste, jusqu’à ce qu’il soit publié dans ce catalogue d’exposition.

¹⁰⁷ Walter Benjamin, « Le conteur : Réflexions sur l’œuvre de Nicolas Leskov », 121.

¹⁰⁸ Traduction libre de : « not a text but a conversation. » Martha Langford, « Introduction: Show and Tell », 20.

partir d'un large inventaire d'images qui, tel qu'Anne-Marie Ninacs l'énonce, peut rappeler l'inventaire de nos propres souvenirs :

Effleurant ce qu'il y a de plus particulier — ce qui ne veut pas dire extraordinaire — dans son propre parcours, caressant littéralement sa vie du regard, elle en fait une donnée universelle. Des gens qu'on aime et dont on se sait aimé ou abandonné, des lieux où l'on se sent bien, des objets si familiers qu'il faut les déranger pour les voir à nouveau, la gueule irrésistible d'un chien, un bruit sec de pas sur le trottoir, le soleil rassurant d'un après-midi d'hiver pris dans les rideaux, le mouvement d'un corps qui reste buriné dans la mémoire pour la vie, rien de ce qui nous constitue vraiment n'est si visible aux yeux des autres. Rien à tout le moins qui se puisse voir facilement sur une photo. Pourtant, dans une image à tel point singulière qu'elle atteint notre essentielle vulnérabilité, tout cela se sent, se sait, s'échange. De toute éternité¹⁰⁹.

L'éternité, c'est une durée sans fin. Comme une image ou un moment qui pourrait tout aussi bien être dans le passé que dans l'avenir. Quand Ninacs parle d'un bruit sec de pas sur le trottoir, je pense à cette photographie de la série *Les Pèlerins de la croix lumineuse* : un jeune couple qui marche, main dans la main, d'un pas décidé, l'air quelque peu hagard (Fig. 38). En arrière-plan, les maisons de brique collées, leurs vieilles portes et fenêtres, et le mince trottoir me ramènent à Québec, dans le quartier Saint-Jean-Baptiste. L'homme porte un chandail par-dessus sa chemise, la femme est tout habillée de blanc, manches courtes. Je les imagine baigner dans le chaud soleil printanier, une de ces journées où on ne sait comment se vêtir. La femme vient de poser son talon droit au sol. C'est alors que j'imagine très clairement le bruit que fait mon soulier alors qu'il écrase les petits cailloux et grains de sel qui n'ont pas été balayés depuis la fin de l'hiver. Ce petit bruit, tout simple, est éternel.

¹⁰⁹ Anne-Marie Ninacs, « Pour un peu d'éternité », 45.

Regarder ensemble. L'avenir de l'archive

J'ai voyagé, je me suis laissée porter. Quelque part entre les Grands Lacs et le golfe du Saint-Laurent, j'ai atterri ici. Ce matin, je me suis réveillée dans une lumière étrangère, comme un indice que j'étais arrivée ailleurs. Prenant quelques secondes pour réaliser où j'étais, je n'arrivais plus, toutefois, à me rappeler quand j'avais décidé d'y venir. Je me suis levée, me suis approchée de la fenêtre pour aller voir le paysage qui n'était qu'un vaste tableau noir hier soir, à mon arrivée. Aujourd'hui, la vue porte loin, sur le grand paysage gris et froid qui me fait sentir chez moi, qui m'appartient sans se soucier de moi. Ce paysage a déjà un nom, mais ce jour-là, j'ai décidé de le nommer L'Étendue Nord, le renommer pour qu'il soit un peu plus mien. Je suis là, dans ce paysage. Je le vois de mes yeux, je le prends dans mes bras, je le berce autant qu'il me berce. Je marche dessus pour me mélanger à sa terre et à tous les pas qui me précèdent. Pour que sans eux, je ne sois plus moi, et que sans moi, ils ne soient plus eux.

– A.-M.P., 1^{er} mai 2011

Le paysage, aussi immuable puisse-t-il paraître au fil du temps, subit les changements constants de la température et des saisons, mais aussi les plus lents mouvements du roc et de la terre, puis les effets des gens qui l'habitent. Si la photographie ou l'archive semblent fixer des images et documents de temps passés, il est impossible de tout arrêter. Dans les archives, le papier jaunit, les agrafes et les trombones corrodent et laissent des empreintes de teinte orangée sur le papier, comme une métaphore de l'impossibilité de fixer l'archive, alors que même ce qui peut nous sembler stable en apparence n'est qu'illusion. Les archives forment un territoire qui a été façonné non seulement par et pour ses premiers bâtisseurs, mais aussi pour de futurs utilisateurs. De nouveaux documents y entreront, mais aussi de nouveaux visiteurs, pour qui l'archive aura une résonance dont la clarté varie. Il y a donc des gens et des communautés pour qui un paysage, une œuvre ou une archive est plus significatif. Et au fil du temps, pour s'y inscrire, on doit à son tour y laisser des traces, des inscriptions.

Raymonde April revisite d'abord elle-même ses archives comme on revisite des lieux qui nous sont familiers. Elle y trouve des choses qu'elle n'aurait pas pu voir avant; elle découvre de nouvelles images, en redécouvre d'autres qu'elle connaît déjà bien. Puis elle les assemble et les altère pour multiplier leurs sens. Une œuvre d'art est « particulière, locale, individuelle, et elle est un témoin universel », disait Henri Focillon, ajoutant ensuite que « s'accumule autour [d'elle] la végétation luxuriante dont la décoorent ses interprètes, parfois au point de nous la dérober tout entière¹¹⁰. » Au moment où les œuvres invitent d'autres gens à visiter les paysages de l'artiste, elles y dénicheront des histoires potentielles, les siennes, sans doute partiellement, mais aussi d'autres histoires que les images pourront leur évoquer.

Raymonde April explore souvent les mêmes paysages, dont un qui lui est bien particulier : celui de l'Anse-au-Persil, tout près de Rivière-du-Loup, hôte de ses souvenirs de famille. Elle en capta de nombreuses images comme dans une tentative de l'archiver, et les fait apparaître sporadiquement dans ses œuvres. En 2004, l'artiste publia un livre d'artiste intitulé *Soleils couchants* (2004), regroupant des arrêts sur image tirés de séquences vidéo qu'elle avait captées trois ans plus tôt, à la suite du décès de son père. Elle était allée parcourir le même paysage pour filmer les endroits que lui aimait visiter. Plusieurs vues du fleuve et de ses oiseaux et de branches d'arbres en contre-plongée vers le ciel : le paysage y apparaît presque anonyme. Mais comme Simon Schama le propose, « le paysage est un travail de l'esprit. Son décor est construit par autant de couches de mémoire que de strates de roches¹¹¹. » S'ajoutent ainsi aux images de courts textes dans

¹¹⁰ Henri Focillon, *La Vie des formes* (Paris : Quadrige, Presses Universitaires de France, 1984), 1-2.

¹¹¹ Traduction libre de : « (...) landscape is the work of the mind. Its scenery is built up as much from strata of memory as from layers of rock. » Simon Schama, *Landscape and Memory* (New York : A.A. Knopf, 1995), 7.

lesquels l'artiste témoigne de souvenirs d'adolescence, des habitudes de ses parents, et du vide qu'elle ressent depuis l'absence du père. Le tout est sobre, les pages d'une blancheur immaculée, ponctuées des images et des textes clairsemés, et chaque fois n'occupant qu'une fraction minimale de la page lui étant attribuée (Fig. 39). Ils apparaissent ainsi comme des fragments du paysage, des morceaux bien choisis pour évoquer un souvenir, un regard, un instant, une émotion. *Soleils couchants* est une œuvre qui pourrait paraître quelconque au premier regard. D'abord parce qu'elle n'a pas fait l'objet d'une exposition, puis aussi puisqu'il est inhabituel de la part de l'artiste de raconter les détails de sa vie comme elle le fait dans ce livre. Dans cette œuvre hautement personnelle dont l'histoire pourrait de prime abord sembler exclusive, les images photographiques proposent un partage du regard sur les choses, et ultimement, le livre se laisse approprier en autorisant les gens à l'emporter avec eux. Cette œuvre devient donc remarquable¹¹² en s'ouvrant à une telle multiplicité de regards.

Sur la page couverture du livre : un bosquet au bord de l'eau, un oiseau perché, aucune ligne d'horizon (Fig. 40). Il est impressionnant qu'une si petite image contienne un paysage sans même qu'on puisse y voir le ciel. Mais même si on ne le voit pas, on sait qu'il y est, qu'il existe. Il en est ainsi de toute l'œuvre, qui tend tant vers le visible que vers l'invisible¹¹³. En suivant les parcours de son père, au fil des routes, des vagues, des buissons et des rochers anonymes, l'artiste a cherché à trouver des moments cachés qui n'appartenaient qu'à eux. Parmi cela des détails nous sont donc invisibles : des souvenirs, des odeurs et des vents, puis des sons comme les chants des phoques que l'artiste aurait

¹¹² Les mots *quelconques* et *remarquables* sont empruntés à Gilles Deleuze, qui les avait utilisés pour décrire les instants de l'image-mouvement. Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-mouvement* (Paris : Les Éditions de Minuit, 1983), 13-14.

¹¹³ Cette réflexion sur le visible et l'invisible est inspirée de l'ouvrage de Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, texte établi par Claude Lefort (Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque des idées, 1964).

aimé enregistrer sans jamais vraiment y parvenir. Il y a de ces choses qu'on ne peut capter si facilement, et qui flottent dans certaines images. Les mots de Raymonde April, ce qu'elle confie, mais qui nous est invisible, modifient le regard que nous posons sur ses images, prenant donc part à l'interprétation du visible. Des doubles pages blanches apparaissent à de nombreuses reprises, comme pour évoquer l'oubli. Le papier est toutefois d'une assez mince épaisseur pour que puisse s'y dessiner la silhouette des images apparaissant à leur endos. Ce sont des fantômes d'images, des indices qu'il se cache quelque chose de l'autre côté de l'oubli. Cela est vrai également pour les pages imprimées de texte qui apparaissent au dos d'une image. Même lorsque le livre ouvert met un texte face à une image, il semble que l'écrit en révèle davantage sur celle qui se trouve à son endos, peut-être parce qu'ils partagent le même feuillet, leur territoire conjoint. Le livre est donc un grand paysage formé d'images, de souvenirs invisibles et des indices d'innombrables choses qui ont été écartées.

De toutes les choses invisibles, la plus sentie semble l'absence de gens, et particulièrement du père qu'on sait décédé. Mais cette absence est aussi ce qui permet aux images de donner une impression d'éternité. C'est en transformant les arrêts sur image de ses vidéos en petites photographies qu'April les rapproche du *présent photographique* qu'elle disait rechercher. Anne Bénichou expliquait qu'« 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 futur¹¹⁴. » Le moment de la captation vidéo importe peu, et les images deviennent des scènes intemporelles. Par exemple, une des premières images du livre est celle d'un intérieur et de sa vue sur le dehors où se dessine

¹¹⁴ Anne Bénichou, « Raymonde April : Le présent photographique », 33.

la silhouette d'un arbre, brouillée au travers d'un store vert horizontal. Plus loin, alors qu'un autre cliché du même lieu réapparaît, on remarque qu'une chaise vide s'y trouve, et on suppose que c'est là où le père de l'artiste s'asseyait pour regarder le paysage. Lui n'y est plus, mais on peut tout de même imaginer sa présence, ou s'asseoir dans sa chaise et emprunter son regard. Son père, d'une certaine manière, y restera toujours. Raymonde April signale donc la présence de cet homme dans le paysage, mais signale aussi la sienne, autre présence invisible.

Cette présence de l'artiste est en quelque sorte double, parce qu'on peut l'imaginer des deux côtés de l'objectif, son regard le traversant pour être à la fois hors et dans l'image, archivant à la fois le paysage et sa présence à l'intérieur de lui. *A priori*, on pourrait en dire ainsi de presque tout photographe captant une image, puisqu'il est souvent nécessaire de se trouver dans un lieu donné pour en capter des détails. Mais puisque Raymonde April fait intrinsèquement partie des univers qu'elle photographie, sa présence est particulièrement sentie dans les images. On sent qu'elle n'est pas qu'observatrice, mais aussi participante dans ses univers. D'après Jacques Derrida, « l'interprétation de l'archive ne peut éclairer, lire, interpréter, établir son objet, à savoir un héritage donné, qu'en s'y inscrivant c'est-à-dire en l'ouvrant et en l'enrichissant assez pour y prendre place de plein droit. Il n'y a pas de méta-archive¹¹⁵. » L'archive ne renvoie jamais qu'à elle-même. Elle est le contraire d'un renfermement sur soi, et s'ouvre aux possibles liens et ajouts que les gens pourront créer entre ce qu'elle contient et ce qui existe, ailleurs, plus ou moins loin. Dans *Soleils couchants*, April prend le paysage comme un héritage laissé par son père, le parcourt et l'embrasse, pour ensuite s'y installer

¹¹⁵ Jacques Derrida, *Mal d'archive*, 108.

« de plein droit » en y faisant entrer ses propres images, s’inscrivant ainsi dans le paysage à son tour.

Même si *Soleils couchants* n’est composé que d’images captées par l’artiste, le regard qu’elle pose sur les choses et les paysages est partagé avec son père. Dans son travail, April opte toujours pour une *perspective partielle*, une forme de construction du savoir que Donna Haraway oppose à la *perspective relative*. Cette dernière suppose un point de vue en hauteur, distant et presque divin dans sa prétention de savoir sans être nulle part, alors que la première évoque une vision circonscrite par la localisation du corps, et suscitant des questions par une conscience à la fois de ses propres limites et de la multitude des visions :

Le moi connaissant est partiel dans toutes ses manifestations, jamais fini, ni entier, ni simplement là, ni originel; il est toujours composé et suturé de manière imparfaite, et *donc* capable de s’associer avec un autre, pour voir avec lui sans prétendre être l’autre¹¹⁶.

Dans *Soleils couchants*, Raymonde April emprunte les points de vue de son père, mais jamais ne les lui dérobe. Elle s’associe à lui, ajoute son regard au sien, pour regarder *ensemble* le paysage¹¹⁷. Par ailleurs, quand l’artiste s’éloigne de ses sujets de prédilection pour en explorer de nouveaux qui lui sont moins connus, elle observe d’abord de loin avant de s’approcher tranquillement, et jamais elle ne propose de points de vue

¹¹⁶ Donna Haraway, « Savoirs situés : la question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle », traduit de l’anglais par Denis Petit en collaboration avec Nathalie Magnan, dans *Manifeste cyborg et autres essais* (Paris : Éditions Exils, 2007), 122.

¹¹⁷ Dans la citation précédente de Haraway, la version originale anglaise parlait de voir *ensemble* : « to join with another, to see together without claiming to be another. » Donna Haraway, « Situated Knowledges: The Science Questions in Feminism and the Privilege of Partial Perspective », *Feminist Studies* 14.3 (automne 1988): 586.

surplombants ni n'impose sa vision¹¹⁸. Ses photos donnent l'impression que l'artiste est consciente de mêler son regard à celui des autres.

Le paysage n'est alors jamais qu'une affaire de scène, il est aussi une affaire de gens et d'histoires, donc un lieu partagé avec d'autres, où le regard est vaste et multiple. Ses paysages ne sont jamais qu'à elle, jamais qu'à elle et à son père non plus. Ses photographies représentent sa vision toute particulière, tout en offrant des indices d'autres présences et influences. Dans les images de *Soleils couchants*, il n'y a presque jamais personne sur les nombreux bords de mer et, même à l'intérieur des maisons, les habitants sont absents, au moins le temps qu'il fallait pour capter l'image. Plusieurs des lieux suggèrent toutefois des présences humaines : on peut imaginer des passants dans leurs voitures qui circulent le long de la route au bord du fleuve, ou des gens qui s'assurent d'allumer les lumières de Noël, chaque soir, à la porte de leur maison. L'endroit est plutôt vide, mais visiblement habité. On n'a pas besoin de voir les gens pour savoir qu'ils y étaient, qu'ils y sont et qu'ils y seront. Il y a ceux près d'elle, plus faciles à identifier, et d'autres, plus inconnus, voire lointains, dans le temps ou dans l'espace. Ils l'ont précédée ou la suivront, un peu comme l'évoque l'auteure française Françoise Sagan alors qu'elle contemple l'intemporalité des sensations tactiles, des effets changeants de lumière et des mélanges d'odeurs, lors d'un séjour à Saint-Tropez :

Ce Romain et cette Grecque imaginaient-ils que cette mer pût continuer à battre ce sable tiède où s'enfonçait la peau de leurs pieds, et que ce soleil pût tourner et allonger les ombres des arbres ou des maisons sur le sol, dès l'instant que leur regard ne s'y poserait plus, que leur respiration ne rythmerait plus le bruit de leur cœur? Cette mer, ce soleil, cette odeur de pin, de sel et d'iode ne leur inspiraient-ils

¹¹⁸ Par exemple, dans *Tout embrasser*, on peut constater que les photos de Paris ont été prises de loin, offrant ainsi un point de vue timide et des regards brefs sur des passants inconnus.

pas une sorte de plaisir délicieux et étrange à l'idée, justement, que tout ça leur survivrait¹¹⁹?

Par un double effet d'insertion, Sagan inscrit la présence du Romain et de la Grecque, mais aussi la sienne; ce passage la place en ce lieu ajouré de sa littérature. C'est par des questions et non des suppositions qu'elle imagine ce qu'ont pu y voir d'autres l'ayant précédée : un homme, une femme, de différentes cultures, à d'autres moments de l'histoire. Même dans la solitude, il est possible de réaliser qu'on n'est pas seul à voir, que notre regard se mélange à des présences passées et à d'autres, futures. Et même si on est plusieurs à voir la même chose au même moment, personne ne regarde jamais de la même manière.

Gaëtan Gosselin voyait dans le travail d'April que « les rivages d'un fleuve, les sentiers en forêt, les bouleaux, les grives et les sapins pourraient bien formuler l'arrière-plan d'une œuvre artistique à dimension ethnologique, construite à coups de découpes amicales, telle une main tendue à la québécity¹²⁰. » La main est tendue, mais l'ancrage n'est pas garant d'une exhaustivité. L'artiste ne peut représenter la québécity à elle seule, et a besoin de s'allier à d'autres pour en arriver plus près.

L'œuvre d'April jette des regards spontanés et personnels sur un monde partagé avec d'autres, dont ses figurants qui, apparaissant de façon récurrente, participent à la construction de son univers photographique, univers construit, utopique, sans doute décalé de la réalité. Certains de ces personnages qui font partie de son groupe d'amis artistes se sont eux aussi représenté le même monde, à leur manière¹²¹. La communauté

¹¹⁹ Françoise Sagan, *Avec mon meilleur souvenir* (Paris : Gallimard, 1984), 120.

¹²⁰ Gaëtan Gosselin, « L'amie photographe », dans *Réservoirs Soupirs* (Québec : VU, 1993), 8.

¹²¹ April apparaît parfois dans les œuvres de ses amis artistes. Par exemple, elle chante un air triste dans la vidéo *L'Homme au trésor* (1988) de Charles Guilbert et Serge Murphy, puis figure dans *Le Passe temps* (1999) de Michèle Waquant.

d'amis qui apparaît dans les images d'April se retrouve par exemple aussi dans les vidéos de Charles Guilbert et Serge Murphy, qui composent leur univers différemment; les personnages silencieux des photographies d'April s'y activent dans des mises en scène colorées et déconstruites. Cette constatation aide à caractériser la vision *aprilienne* de ce monde : les mises en scène sobres, une douceur des images, il n'y a pas de drame ni de grandes passions, pas de tiraillement ni de bouleversement, le calme règne – peut-être est-ce pourquoi le monde d'April apparaît ainsi décalé de la réalité, qui est plus complexe, mouvementée et chaotique qu'elle ne le paraît dans ses images. Dans les photographies, à ses amis artistes se joignent aussi les membres de sa famille. L'artiste exprimait elle-même comment ses images représentent des expériences de vie différentes, mais liées : « Je [les] fais voyager comme je cours moi-même entre la grande ville et la petite, la nature et les activités urbaines, le quotidien anonyme et les festivités légendaires, la tribu d'amis et la famille originelle¹²². » Les déplacements d'un point à un autre sont constants. L'artiste avait quitté le lieu originel de son enfance pour s'installer en ville, où elle s'est alliée à sa tribu d'amis, une deuxième famille formée autour de la création artistique. Mais dans les photographies, les deux familles qui sont pour elle distinctes se côtoient et se confondent en un même univers.

Récemment, lors de la visite d'une exposition dans laquelle était présentée *Tout embrasser*¹²³, je remarquai que l'œuvre qui la voisinait était la vidéo *L'Étang* (1985) de Michèle Waquant, grande amie d'April qui figure à plusieurs reprises dans son œuvre. Cette juxtaposition, peut-être souhaitée, mais non soulignée par le commissaire, évoquait

¹²² Raymonde April, [Sans titre], dans *The Impossible Self*, 20.

¹²³ Il s'agissait de la version de *Tout embrasser* présentée sous forme d'installation des 517 photos au mur, dans l'exposition *Femmes artistes. L'éclatement des frontières, 1965-2000*, présentée au Musée national des beaux-arts du Québec, du 17 juin au 10 octobre 2010.

pour moi une rencontre fortuite entre les deux amies et leur travail. Ma mère, qui connaissait peu l'œuvre d'April, m'avait accompagnée lors de cette visite. Je l'observais alors qu'elle promenait son regard d'une photographie à une autre, l'air interrogatif. Puis à un moment donné, elle s'arrêta, montra une photographie, et s'exclama : « c'est *matante* Lucille! » Non qu'elle lui ressemblât; pour un instant, c'était vraiment elle. C'était une photographie qui semblait dater des années 1970, de deux femmes, assises à la table d'une cuisine. Ma mère y avait vu Lucille dans la manière dont les cheveux de la dame étaient rassemblés sur sa nuque, et dans ses grosses boucles d'oreille blanches. Leur ressemblance était secondaire; ce sont les petits détails vestimentaires, mais aussi ceux de la cuisine tout entière, dont les motifs rétro de la céramique et les charnières de métal soutenant les portes d'armoires de bois verni, qui l'avaient ramenée à l'univers où avait vécu Lucille. Soudainement, nos familles – la famille d'artistes se rencontrant dans l'espace de la galerie, la famille de l'artiste dans ses photos et ma propre famille – se confondaient toutes en une, se rapprochant de l'idée d'une québécoïté, d'une *grande famille québécoise*, peut-être, formée par des repères culturels communs et transcendant les différences.

Bien qu'une telle conception de la nation en tant que famille soit utopique et potentiellement exclusive, cet épisode anecdotique évoque néanmoins que la filiation est un trait identitaire et culturel qui peut se manifester de différentes manières, par des liens de sang ou d'amitié, d'alliances ou de repères communs, plus ou moins intimement ou directement. Quand Jacques Derrida soulevait la question d'un héritage de l'archive de Freud, il évoquait non pas ce qui fut légué à des descendants d'une lignée de sang, mais l'héritage théorique laissé à une communauté de scientifiques de la psychanalyse.

Puisque Raymonde April est professeure de photographie à l'Université Concordia depuis 1985, elle a sans doute légué un héritage aux étudiants qui ont bénéficié de son enseignement. On reconnaît depuis les années 1990 l'influence qu'elle a exercée sur le travail des générations qui l'ont suivie¹²⁴. April avait elle-même commenté les œuvres de ses étudiants, dans un texte qui pourrait curieusement décrire son propre travail :

Leur voyage scientifique les conduit là où ils vivent. Ils feront la chronique des repas familiaux, du désordre amoureux, des intérieurs surnaturels et des extérieurs en voie de disparition. Ils seront les témoins oculaires de sombres histoires inventées sur les trottoirs et les terrains vagues de Montréal. Dans la quête photographique qui prend souvent l'allure d'une chasse au trophée humain, ils prendront volontiers la place de l'original¹²⁵.

April développa donc une pratique fondatrice au Canada et particulièrement au Québec, influençant nombre de photographes et d'artistes qui se sont permis, comme elle, de s'inspirer des petites choses du quotidien, et ainsi de proposer à leur tour leur regard sur ce monde. L'héritage qu'elle laisse ne résiderait donc pas seulement dans les documents de son corpus photographique et dans les détails que renferment les images, mais dans une manière de voir, d'être, qui peut se refléter dans le travail et dans la vie de ses « héritiers ».

Mais si l'héritage de son archive photographique se compare à l'héritage d'un album de famille transmis de génération en génération, il serait hasardeux d'imaginer qu'il puisse représenter une collectivité dans son ensemble, où chacun peut se retrouver

¹²⁴ Déjà en 1995 on signale chez les nouvelles générations de photographes une influence affirmée mais aussi une tentative de se démarquer des Raymonde April, Michel Campeau, John Max, Richard Baillargeon et Angela Grauerholz. Steve Leroux, « Ya-t-il une nouvelle tendance en photographie au Québec? », *CV Photo* 32 (1995): 52. L'influence de Raymonde April sur les générations qui l'ont suivie est réaffirmée en 1999 par Élène Tremblay et Mona Hakim dans le numéro 48 du magazine *CV Photo*, dédié à un bilan de la photographie des années 1990. Depuis, cette influence a fréquemment été soulignée.

¹²⁵ Raymonde April, « Photo à l'université. Concordia – baccalauréat. Galerie VAV Concordia », dans *Le Mois de la Photo à Montréal, septembre 1989* (Montréal : Vox Populi, 1989), 82.

ou se reconnaître¹²⁶. Une collectivité, c'est un lieu où on s'associe, mais aussi se différencie des autres. Parlant du groupe d'artistes formé de Charles Guilbert, Serge Murphy, Raymonde April et d'autres, Éric Furlanty disait d'ailleurs que :

La tribu est douce et nourrissante comme du miel. Elle est dure et tranchante comme une pointe de silex. C'est une mesure – pour soi, pour les autres – et une barrière – contre soi, contre les autres. C'est un nid et un piège. La tribu, c'est la vie qui bat, en soi et en dehors de soi¹²⁷.

Regarder ensemble, ça peut donc aussi vouloir dire être ensemble, mais regarder dans des directions différentes. Car même à l'intérieur d'un territoire, les lieux ne sont pas vus ni vécus pareillement par tous. L'artiste l'évoque dans des images où un même espace apparaît divisé. Par exemple, *Deux horizons*, de la série *Dix images seules* (2004) (Fig. 41), évoque deux points de vue à partir d'un même lieu, un chalet au bord du fleuve. À l'intérieur du bâtiment, l'artiste photographie un homme lui faisant face, assis dans la faible lumière rose orangée du chalet. À sa gauche, une grande porte-fenêtre donne sur le patio et sur l'étendue du paysage, sur la douceur d'une fin de journée, alors qu'un filtre rosé commence tout juste à poindre sur le ciel majoritairement bleuté. Une femme y est debout, et regarde au loin. Les deux figurants sont ensemble, mais séparés; ils vivent l'espace chacun à leur manière, dans différentes couleurs. Puis dans le coin droit apparaît timidement le coin d'un téléviseur, qu'on pourrait voir comme une autre fenêtre, les connectant à d'autres réalités, plus ou moins loin.

Quand l'œuvre voyage et qu'elle est reçue par de nouveaux publics, elle se présente d'ailleurs différemment. Comme l'œuvre *Femme au motel* (1987) (Fig. 42), un

¹²⁶ Serge Jongué avait d'ailleurs reproché aux photographes documentaires d'avoir voulu « transcender les différences sociales et d'exprimer la cohésion quasi familiale d'une société ». Serge Jongué, « Le nouvel ordre photographique », 43-44.

¹²⁷ Éric Furlanty, « Tribu », dans André Roy (dir.), *Notre-Dame-des-Autres : l'œuvre vidéo de Charles Guilbert et Serge Murphy* (Montréal: Vidéographe, 2006), 51.

autoportrait que l'artiste avait présenté sous forme de panneau d'affichage public dans le stationnement de l'Algoma Steel Company à Sault-Sainte-Marie, en Ontario¹²⁸. Au centre de la photographie, une jeune femme est assise dans un motel, sous un téléviseur encastré dans un mur tapissé de papier peint. L'intimité de la scène contraste avec le site industriel, ce qui inévitablement influence la manière dont l'image a pu rencontrer la réalité quotidienne des travailleurs. La publication bilingue qui accompagnait l'exposition¹²⁹ avait donné l'occasion à l'artiste de s'adresser de deux façons au public, en offrant deux textes différents plutôt que d'avoir recours à une simple traduction. Le premier texte, en anglais, faisait office de démarche artistique, dans laquelle l'artiste décrivait comment cette œuvre cadrerait avec le reste de son travail. En français, l'artiste usait d'une expression plus poétique alors qu'elle racontait l'histoire de sa rencontre avec cet espace et avec les travailleurs qui y passaient. C'est comme si elle ne voulait pas dire la même chose à tous, comme si elle voulait confier des secrets à ceux qui parlent la même langue qu'elle. Ce texte, qui communique de manière particulière avec des publics distincts, le fait de façon flagrante, mais il évoque néanmoins le fait indéniable qu'une œuvre est comprise différemment selon son public, et qu'il existe plusieurs niveaux de compréhension de l'œuvre et de son contexte. Comme pour une langue, certaines personnes qui sont plus familières avec le langage visuel développé par l'artiste dans sa pratique photographique pourront en déceler davantage les subtilités, et comprendront à leur manière le vocabulaire qui y est utilisé.

¹²⁸ La photo avait d'abord fait partie de la série *Les chansons formidables* (1986).

¹²⁹ L'exposition intitulée *Sans démarcation: A Cultural Exchange Project Between Ontario and Québec* était présentée à l'été et l'automne 1987. Elle a fait l'objet d'une publication : Robin Eecloo, Hennie L. Wolff *et al.* *Sans démarcation: A Cultural Exchange Project Between Ontario and Québec* (Toronto : Visual Arts Ontario, 1987).

S'il est possible de constater que les photographies d'April rappellent certains détails reconnaissables de la culture québécoise ou de son propre univers photographique, déduisons-en que ceux-ci vont pouvoir être identifiés par des spectateurs privilégiés. Nicole Gingras avait dit de l'œuvre d'April qu'elle était dotée d'un riche *vocabulaire*, pour ensuite dresser une liste de choses qu'elle observe dans ses photographies, dont voici un extrait : « le rideau au vent, une auto dans la neige, une balançoire, une femme de dos à la fenêtre, un sapin de Noël, l'amie et ses livres, les miettes sur la table, une cabane, la rivière, la densité du noir, un coucher de soleil aveuglant, la petite tasse blanche¹³⁰ ». Il s'agit bien de choses, et non de la description d'effets photographiques particuliers. Mais ces choses ne forment pas simplement une liste de détails banals, et renvoient tout de même à des photographies dans leur entièreté pour ceux qui connaissent bien l'œuvre. Par exemple, le rideau au vent renvoie à un autoportrait de l'artiste les yeux fermés dans *l'Autoportrait au rideau* (1991) (Fig. 11), et l'amie et ses livres rappellent *Le portrait de Michèle* (1993) (Fig. 26). La liste n'est donc pas qu'une série de mots, car ceux-ci sont précédés d'articles parfois définis, parfois indéfinis, sans jamais faire usage de déterminants possessifs : signe que les images sont peuplées de motifs reconnaissables, sans qu'on puisse se les approprier complètement non plus. La liste n'en est pas moins subjective. Elle est signée « N.G. » : c'est sa liste à elle, sa liste de ce qu'elle voit ou se souvient des photographies d'April, des détails bien particuliers qui sont venus la piquer. Personne n'en ferait une liste pareille, du moins jamais dans le même ordre. C'est un peu comme quand on se remémore des souvenirs avec des proches et qu'on ne retient pas les mêmes détails; de l'accumulation des photographies, on ne se

¹³⁰ Nicole Gingras, *Raymonde April : Les Fleuves invisibles*, 21.

souvent pas des mêmes images, et chacun en forme un vocabulaire relativement différent. Il ne peut donc y avoir d'histoire fixe, et il existe un potentiel infini d'interprétations à partir de détails multiples.

Les interprétations se forment donc à partir des nombreux fragments photographiques – comme des ruines du passé dont la forme a plusieurs fois changé. Des « ruines actives¹³¹ », disait Régis Durand. Parce qu'elles ne sont pas là que pour être observées passivement, à la recherche d'évidences de temps passés; elles le sont pour être activées, pour générer de nouvelles histoires au présent. Travail sur la mémoire, expérience du présent : cela nous rappelle que même si les photographies ont été captées dans un temps passé, plus ou moins lointain, c'est au présent qu'on les regarde et les comprend, selon nos propres repères. Dans la rencontre avec l'œuvre, Yvon Lemay et Anne Klein voyaient le rôle de l'archive surtout comme un « déclencheur de la mémoire » d'un regardeur¹³². Il n'y a donc pas que la mémoire de l'artiste qui hante les images du présent, mais aussi celle du spectateur, qui entre inévitablement en jeu dans l'interprétation des photographies. Régis Durand disait cependant que :

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 dislocation¹³³.

En fait, peut-être que des histoires et des souvenirs s'enclenchent réellement. Mais ils sont séparés de l'image¹³⁴. Comme quand, de temps à autre, je me prends à transformer

¹³¹ Régis Durand, « Raymonde April : “Des routes, ou des parcours d'images” », *Ciel variable* 29 (1994): 33.

¹³² Ceux-ci parlaient de l'œuvre *Tout embrasser* spécifiquement, mais je pense que cette affirmation est vraie pour l'ensemble de l'œuvre. Yvon Lemay et Anne Klein, « Mémoire, archives et art contemporain », *Archivaria* 73 (printemps 2012): 124.

¹³³ Régis Durand, « Raymonde April : “Des routes, ou des parcours d'images” », 33.

¹³⁴ Au sujet de la photographie et de la mémoire, Martha Langford insiste aussi sur le fait que les photographies ne sont pas des souvenirs, mais que les deux s'entremêlent : « nous avons des souvenirs puissants de photographies qui circulent avec nos images mentales du monde visible. » (“we have powerful

les photographies de Raymonde April et à y voir mes propres histoires. Ainsi, sur une des photos de *Tout embrasser* reposent de gros morceaux de béton amassés sur un terrain vague à l'atmosphère embrumée (Fig. 43). La première fois que mon regard l'a effleurée, j'y ai vu de gros morceaux de glace échoués au bord de la rivière Chaudière. Pendant l'hiver, une épaisse couche de glace se forme au-dessus de ses flots qui continuent de courir vers le Saint-Laurent. Celle-ci se fissure lors de la fonte au printemps, libérant ses éclats sur la surface de l'eau. Sur leur route sinueuse, les glaces vont s'accumuler dans un tournant aigu, où se forme un embâcle qui chaque année menace les habitations riveraines. Les glaces se sont échappées une fois pour aller se poser sur le terrain tout autour du chalet de ma famille. Au moment du nettoyage, mon père les avait photographiées (Fig. 44). Et ce sont ces images que j'ai d'abord imaginées en voyant la photo d'April. Plus tard, quelqu'un me faisait remarquer la ressemblance de cette image à une photographie des glaces du Saint-Laurent prise par Alexander Henderson en 1873-1874 (Fig. 45), puis en extrapolant, à *La Mer de glaces* (1823-1824) de Caspar David Friedrich (Fig. 46). C'était à en oublier, après toute cette pérégrination, qu'au départ il s'agissait d'un monceau de fragments de béton, qui a bel et bien un jour existé. Les images et les histoires que les images évoquent dépendent des repères de chacun. Donc jamais les histoires, les souvenirs, les raccords imaginaires et consolateurs ne remplacent complètement les images, qui demeurent inchangées. Tout comme les histoires qui se trouvaient à l'origine derrière elles : inchangées aussi. Considérant ainsi les images « plus fortes que nous et nos interprétations », Nicole Gingras constatait qu'elles « reviennent

memories of photographs that circulate with our mental images of the visible world.”) Martha Langford, *Scissors, Paper, Stone: Expressions of Memory in Contemporary Photographic Art*, 289.

nous hanter. Il est impossible de les museler ni les fixer en les nommant¹³⁵. » Une raison de cette impossibilité de les fixer ne pourrait-elle pas être justement cette occasion que l'artiste donne de les nommer et renommer, selon ce qu'elles nous évoqueront à différents moments et en différents lieux? Donc, si les images se laissent interpréter, elles ne se laisseront pas définir. Et ainsi, elles continueront à exister dans l'avenir, et le regard qui s'y posera sera toujours renouvelé, à un point tel que l'œuvre soit indéfiniment dérobée, pour être regardée ensemble.

« Il n'y a pas de paysage. Ou plutôt le paysage n'est plus possible sans que l'on songe à qui l'a vu, qui s'en sera saisi et qui le verra¹³⁶ », disait Richard Baillargeon à propos du travail d'April. L'œuvre de Raymonde April est composée d'images à connotations changeantes selon qui la regarde. L'avenir de son archive ne dépend donc pas seulement d'elle, de ses prochaines photographies et de la manière dont elle les présentera, mais aussi des choses invisibles et remarquables que les gens verront parmi des images qui sont parfois de prime abord quelconques. L'archive s'agrandira constamment parce que « l'archiviste produit de l'archive », disait Derrida, « et c'est pourquoi l'archive ne se ferme jamais. Elle s'ouvre depuis l'avenir¹³⁷. » Des innombrables interprétations, certaines demeureront à l'état de pensée et d'autres viendront se coucher sur papier pour être publiées, être lues et relues, contribuant à une interprétation peut-être plus officielle, et donc en quelque sorte s'inscrivant dans l'archive.

¹³⁵ Nicole Gingras, « Les images sœurs », 50.

¹³⁶ Richard Baillargeon, « En pensant à ce paysage : les images de Raymonde April », *Raymonde April*, consulté le 9 juin 2011, http://www.raymondeapril.com/fr/bibliographie/textes/Baillargeon_%20pensant%20.htm. Il s'agit d'un texte inédit en français, disponible sur le site Web de l'artiste. Pour la version anglaise publiée : Richard Baillargeon, « Reflecting Upon This Landscape: The Imagery of Raymonde April », dans Daina Augaitis (dir.), *Frame of Mind: Viewpoints on Photography in Contemporary Canadian Art* (Banff : Walter Phillips Gallery, 1993), 92-102.

¹³⁷ Jacques Derrida, *Mal d'archive*, 109.

Dans *Soleils couchants*, l'artiste s'était saisie du paysage de son père pour en produire de nouvelles images, qui ont participé et continuent de contribuer à la construction de ce paysage, pour que certains le regardent avec elle, et que d'autres puissent se l'imaginer, sans nécessairement devoir être dans le paysage. Contrairement à d'autres œuvres présentées au mur, en galerie, et qui ne se laissent que regarder, celle-ci se laisse prendre, se laisse emporter, se laisse approprier matériellement. Une œuvre unique pourrait être emportée par un acquéreur, mais le livre permet à un plus grand nombre de spectateurs d'emporter l'œuvre avec eux. À mon tour, après avoir pris le livre avec moi et, dans une tentative de m'inscrire dans cette œuvre, de saisir le paysage à mon tour, j'ai pris un petit couteau et j'ai découpé le pourtour des images, une à une, pour les retirer du livre, laissant des cadres vides, quelques extraits de textes amputés, d'autres intacts. Un peu naïvement peut-être, j'imaginai qu'en les sortant du livre, les images rassemblées me permettraient de voir le paysage dans son ensemble. Mais c'est dans le livre, avec toutes les plages et tous les moments invisibles, qu'elles formaient un paysage complet. Les vides étant les espaces permettant de s'y intégrer, il m'est paru que le livre perdait de ce qu'il offrait, c'est-à-dire de regarder ensemble. Quelques années plus tard, je montrai à l'artiste son livre que j'avais altéré et dépouillé de toutes ses images et, le feuilletant, celle-ci me dit, à propos des images : « Je les connais tellement que je les vois quand même¹³⁸. » Et comme regarder le paysage de Rivière-du-Loup et du Québec me semble impossible aujourd'hui sans ses images. Elles y sont un peu partout, même quand elles me sont invisibles.

¹³⁸ Raymonde April, entretien avec l'auteure, Montréal, 26 janvier 2012.

CONCLUSION

Le tour de l'île. Lieu de l'archive

L'été tire à sa fin. Chaque nouvelle journée semble passer plus vite que la précédente. Chaque journée me rappelle que je suis plus près du retour. Je me promène au bord de l'eau et j'essaye de faire durer chaque instant un peu plus longtemps, d'immobiliser chacune des images qui se présentent devant moi. C'est impossible, alors je ramasse des cailloux. Transporter la terre, c'est le plus que je peux faire pour traîner un peu de ce territoire avec moi. Il est temps de boucler la boucle, de retraverser le pont, de retourner en ville, les poches remplies de cailloux, et la tête pleine d'images.

– A.-M.P., 15 septembre 2012

Raymonde April revient toujours à Montréal. Dans *Tout embrasser*, je compte au moins 23 photos prises de la fenêtre de son appartement, faisant partie des catégories *hiver*, *nœud papillon*, *rue* et *voyage*. C'est dire à quel point Montréal est un lieu central de son œuvre. Le travail de cette artiste se construit ainsi selon des cycles, passant par des lieux où elle revient et d'où elle repart : « De retour à Montréal, les premiers jours, encore habitués d'être seuls, visibles à distance, et intouchés, on se bute sur les passants du Plateau Mont-Royal, répliques agaçantes de nous-mêmes. Notre temps se remet en marche¹³⁹. » Le temps continue de filer en ligne droite; même si l'artiste fait revenir des temps passés dans ses œuvres, le temps passe et ne reviendra pas. Les lieux changent aussi, mais ils restent, et demeurent parfois, reconnaissables. Ils sont des ancrages.

Penser une archive ainsi, en fonction de son lieu ou de son contenant, c'est proposer une réflexion qui s'arrime à celle de Jacques Derrida dans *Mal d'archive*. « Ne commençons pas au commencement, ni même à l'archive. Mais au mot "archive"¹⁴⁰ » était la première phrase qu'il avait prononcée. En décortiquant l'étymologie du mot, Derrida s'éloigne de l'idée d'un *début* de l'archive, et aborde la question d'un *lieu* qui

¹³⁹ Raymonde April, *L'eau renversée : carte grise à Raymonde April* (Montréal : Dazibao, 2002), 48.

¹⁴⁰ Jacques Derrida, *Mal d'archive*, 11.

l'abrite et la garde, mais qui, aussi, exerce sur elle une autorité. Sa réflexion s'amorçait dans la maison des Freud, une demeure transformée en musée, où sont conservées les archives matérielles de la famille. Mais Derrida dépasse rapidement les limites du lieu physique pour aborder d'autres questions qui n'ont plus tant à voir avec ce qui a été conservé dans cette maison, qu'avec une idée de ce qui a été légué par Freud et la psychanalyse. Chez Raymonde April, un cheminement semblable nous a amenés, de l'amas et de la classification de documents photographiques, jusqu'à une réflexion plus large sur une collectivité héritière de l'archive.

L'artiste se présente en archiviste de sa propre archive. C'est le premier lieu où se trouve cette archive : chez elle. En possession de toutes les images qu'elle a captées au fil des années, c'est elle qui a l'autorité première sur la sélection et les modes de présentation de ses œuvres puis qui a le pouvoir de décider lesquelles sont présentées au public, et comment. Devant la somme des images conservées depuis le début de sa pratique, Raymonde April évoquait elle-même l'impossibilité d'en comprendre la totalité par sa simple matérialité :

Il y a ensuite toutes ces feuilles-contacts. Elles ne s'usent jamais. On peut avoir envie de s'exclamer devant chacune : « Tout est là ! » Mais quel tout, au juste, tient dans une pile de feuilles couvertes de petites images qu'on feuillette en faisant passer celle du dessus en dessous ? Et puis ça s'empile dans des boîtes, les boîtes s'entassent sur des tablettes¹⁴¹.

Même si les planches-contacts représentaient à l'époque l'inventaire¹⁴² de toutes les photographies de l'artiste, elles échouent à représenter le « tout » de sa pratique, parce que son travail artistique ne réside pas seulement dans les images prises individuellement, les unes après les autres. Admettant la part intime des prises de vue, l'artiste situe son

¹⁴¹ Raymonde April, « Voyage dans le monde des choses », 44.

¹⁴² Aujourd'hui pour compléter cet inventaire il faudrait aussi penser aux photographies et séquences numériques stockées sur des disques durs, ainsi qu'aux bandes vidéo et bobines de film.

geste artistique au moment de la sélection des images¹⁴³. On pourrait toutefois argumenter que toute œuvre s'est construite par une série de gestes artistiques qui comprend de nombreuses actions et décisions de l'artiste : son regard, la prise de vue, la sélection, la mise en exposition, des gestes et des *figures distinctes*¹⁴⁴ qui n'apparaissent pas sur les planches-contacts. Une fois ses photographies présentées publiquement, l'artiste ne peut en conserver le plein contrôle, et confère une part de son autorité. Au fil des années, les photographies d'April ont été présentées au public par le biais d'expositions et de publications, mais elles ont aussi été confiées à différentes institutions¹⁴⁵ qui ont le mandat de conserver, d'étudier et de faire connaître les œuvres qu'ils acquièrent. Les textes de commissaires et d'auteurs, les comptes rendus d'exposition ont aussi contribué à une définition et à une compréhension de son travail. Le milieu de l'art agit donc comme un lieu de consignation de l'archive : c'est là où apparaît l'œuvre, où elle en rencontre d'autres, où on la contextualise. Il s'agit d'un réseau où plusieurs acteurs contribuent à la construction et à l'évolution de cette archive qui est en constant développement. Ma recherche ne dépendait donc pas de l'obtention d'un accès privilégié à l'archive matérielle qui est toujours conservée par l'artiste, chez elle à Montréal, et d'en investiguer minutieusement les détails. Ç'aurait été se contraindre à étudier la manière dont l'artiste préserve son travail. Il ne s'agissait pas non plus d'imaginer une archive idéale, toute formée d'avance, consignée dans un centre d'archives ou une collection muséale à humidité contrôlée. Cette investigation de l'archive de Raymonde April se

¹⁴³ Raymonde April, entretien avec l'auteure, Montréal, 26 janvier 2012.

¹⁴⁴ Référence aux figures distinctes dont il a été question plus tôt et dont Michel Foucault avait parlé dans : Michel Foucault, *L'archéologie du savoir* (Paris : Gallimard, coll. Tel, 2008), 178.

¹⁴⁵ L'œuvre de Raymonde April fait notamment partie des collections publiques suivantes : Musée national des beaux-arts du Québec, Musée d'art contemporain de Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, Galerie Leonard & Bina Ellen de l'Université Concordia, Musée canadien de la photographie contemporaine, Musée des beaux-arts du Canada, Banque d'œuvres d'art du Conseil des arts du Canada, Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse (Art Gallery of Nova Scotia), Bibliothèque nationale de Paris.

devait évidemment d'en reconnaître les traces matérielles, mais se penchait surtout sur la manière dont les œuvres jouent avec le concept d'archive, et à l'effet d'accumulation et de la présentation des photographies sur les spectateurs.

Dans les œuvres de Raymonde April, différents types de lieux ont des effets sur son archive. De la captation, en passant par l'atelier, jusqu'au lieu de présentation, les images prennent sens en se ramifiant. Ce n'est pas que dans l'image que le sens prend forme, mais aussi dans les relations établies entre les images elles-mêmes, et avec les spectateurs. C'est notamment par les formes de l'installation et de la mise en exposition que l'artiste recompose ses photographies. Dans *Tout embrasser*, le mouvement des mains de l'artiste qui passe d'une image à l'autre rappelle le travail du photographe, qui ne consiste pas seulement à capter des images, mais aussi à les regarder pour ensuite les sélectionner et leur donner sens. Alors qu'on parle souvent de l'*œil* du photographe, l'artiste met l'accent sur ses mains, dont l'action est essentielle à différentes étapes dans une pratique photographique, que ce soit au moment de la prise de vue, du développement en chambre noire ou de l'examen des images. La table sur laquelle sont déposées les photographies est à la fois le mobilier d'un lieu capté (sur le grain du film), d'un atelier (on y voit l'artiste au travail) et d'une présentation (les images nous y sont montrées). Ce sont trois lieux d'importance dans la constitution, l'accès et l'interprétation de l'archive, et qui font réaliser que celle-ci ne dépend pas simplement d'un site de conservation, mais qu'elle consiste en un système en constante évolution.

Les cycles de travail d'April dépendent de ces lieux. La manière dont elle présente son travail – sa démarche, son attitude, son geste – prend part fortement à la définition de son œuvre, mais ne surplombe pas le pouvoir des images. France Gascon y voyait une

circularité, situant l'artiste « dans la grande tradition formaliste québécoise, où l'image, en soi, est un sujet d'investigation dont on ne se lasse pas, qui mérite toute notre attention et dont on redoute, par-dessus tout, l'instrumentalisation¹⁴⁶. » Dans ses photos, de nombreux lieux apparaissent successivement : des bords de mer ou de lac, des forêts, des paysages urbains ou de campagne, puis des maisons, des chalets, des appartements, des ateliers. Si *a priori* ils apparaissent comme des décors anonymes ou des prétextes esthétiques, certains en viennent à réapparaître trop souvent pour ne rien signifier. La reconnaissance de ces lieux est une forme de privilège offert à ceux qui peuvent les situer. Ce sont davantage des spectateurs qui ont eux aussi visité ces lieux qui peuvent les reconnaître : les maisons et bords de mer de Rivière-du-Loup, les rives du lac Témiscouata, les appartements et rues de Québec et les grands ateliers de Montréal. La circularité dont France Gascon parle, de pouvoir investiguer et réinvestiguer l'image, est également un privilège transféré à ceux qui ont eu accès à ses photos à plusieurs reprises au fil du temps. Et force est de constater que les œuvres de Raymonde April ont surtout circulé au Québec et surtout dans ses grandes villes. Elles ont été sporadiquement présentées ailleurs au Canada, puis à l'étranger, mais les spectateurs de ces endroits ont moins eu l'occasion d'en voir l'étendue, et de voir revenir certaines images. Il s'agit peut-être là d'une autre raison, en plus de l'effet de reconnaissance des lieux photographiés, qui expliquerait que ce travail laisse davantage d'impression sur la société québécoise.

Dans cette recherche, j'ai cherché à situer l'archive de Raymonde April dans le territoire du Québec, de façon à voir comment elle pouvait laisser une impression sur ses gens. Il est devenu clair que cette œuvre est ancrée dans un paysage résolument

¹⁴⁶ France Gascon, « Scènes apriliennes », 6-7.

québécois, et témoigne de caractéristiques qui lui sont intrinsèques. « Tout est là et il manque toujours quelque chose », disait l'artiste devant l'étendue de ses photos¹⁴⁷. L'archive complète, idéale n'existe pas, elle comprend toujours des omissions, des failles, des partis pris. De même, la notion d'archive est constamment à redéfinir. Considérant que « l'archive est à la fois une entité paradigmatique abstraite et une institution concrète¹⁴⁸ », Allan Sekula prévenait quant à lui de l'impossibilité et même du danger de sélectionner un ensemble de photographies pour tenter de faire une représentation d'un ensemble total, parce que cela constituerait toujours une « transformation du circonstanciel et de l'idiosyncrasique en typique et emblématique¹⁴⁹. » Ainsi, même si j'ai tenté par le biais des photographies de Raymonde April de caractériser ce qui les lie au Québec, l'étude de ses images n'arrivera jamais à illustrer une version complète de son territoire, de sa société ou de sa culture. Il reste que l'œuvre s'y situe, et entre en relation plus facilement avec ceux qui, eux aussi, ont vécu dans cet environnement à leur manière.

Les photographies d'April représentent donc surtout des lieux qu'elle a visités à plusieurs reprises, de sorte qu'elle offre divers points de vue sur des espaces vécus. Le géographe Edward W. Soja soutient qu'en tant qu'êtres à la fois temporels et spatiaux, nous participons à nos géographies autant qu'à nos histoires, et ajoute que « les biographies sont des géographies autant qu'elles sont des histoires¹⁵⁰ ». Puisque Raymonde April raconte peu des détails de sa vie, les regardeurs en viennent à connaître

¹⁴⁷ Raymonde April, « Voyage dans le monde des choses », 44.

¹⁴⁸ Traduction libre de : « the archive is both an abstract paradigmatic entity and a concrete institution. » Allan Sekula, « The Body and the Archive », 17.

¹⁴⁹ Traduction libre de : « transformation of the circumstantial and idiosyncratic into the typical and emblematic. » Allan Sekula, « The Body and the Archive », 17.

¹⁵⁰ Traduction libre de : « biographies are as much geographies as they are histories ». Edward W. Soja, « Taking Space Personally », dans *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives* (Londres, New York : Routledge, 2009), 12.

davantage les lieux qu'elle visite que les histoires qui s'y déroulent. L'artiste présente donc davantage sa géographie qu'elle ne raconte son histoire. Ainsi, les gens façonnent le territoire et le territoire façonne les gens à son tour, de sorte qu'ils en deviennent partie prenante. *L'Île Gerald* (1990) (Fig. 47) évoque cette indissociabilité du paysage et des gens qui l'habitent. Un visage émerge de l'eau savonneuse d'un bain. Il repose calmement, les yeux fermés, et son profil dessine une chaîne de montagnes abruptes. La photographie force son image à demeurer immobile, comme une île. L'homme s'est transformé en paysage, nous rappelant que ce sont aussi les gens qui nous situent quelque part, qui nous font voyager puis revenir.

Même si Montréal est le lieu où April ramène ses photographies pour les archiver, différents lieux – des boîtes de planches-contacts jusqu'à la géographie – contribuent à définir, comprendre puis imaginer l'archive de Raymonde April. Il est difficile de circonscrire un lieu de l'archive comme on trace le contour d'une île. Mais encore, les frontières suivent-elles vraiment les côtes, et l'eau qui entoure l'île n'est-elle pas nécessaire à sa définition? Faire le tour de l'île, c'est donc rester en périphérie et regarder autour, explorer l'environnement qui nous est proche, le comprendre en relation avec d'innombrables gens et territoires qui se rencontrent et se recoupent. Le tour de l'île, c'est une expression empruntée à Félix Leclerc, qui chante ainsi son île :

Au mois de mai
À marée basse
Voilà les oies
Depuis des siècles
Au mois de juin
Parties les oies
Mais nous les gens
Les descendants
De La Rochelle
Présents tout l'temps

Surtout l'hiver
Comme les arbres¹⁵¹

Même si les oies ne sont que de passage alors qu'elles font escale sur leur route, elles font partie de l'imaginaire des habitants de l'île. Comme entre les gens et les oies, les réalités et les histoires s'entrecroisent. Les lieux où nous sommes les plus enracinés sont des territoires transitoires ou vécus différemment par d'autres. Il faut sortir et se déplacer sur le territoire pour l'explorer, le regarder de loin, le perdre de vue, pour mieux comprendre d'où on vient, pour mieux revenir et mieux connaître notre île.

¹⁵¹ Félix Leclerc, *Le tour de l'île*, Philips, 6325.242. 33 rpm, 1975.

POST-SCRIPTUM

Au printemps 2012, Montréal est la scène d'un important conflit opposant de nombreuses associations étudiantes au gouvernement québécois. Le 22 mars, le nombre d'étudiants en grève atteint un sommet de 304 242, soit plus des trois quarts des étudiants du Québec, dont certains sont en grève générale illimitée depuis déjà plusieurs semaines alors que d'autres ont voté une grève symbolique d'une journée pour la grande manifestation nationale qui se déroule le même jour. On estime que 200 000 personnes se sont rassemblées dans les rues de la métropole, dans une chaleur inhabituelle pour la saison, afin de manifester contre une hausse des frais de scolarité. Le mouvement s'est ensuite poursuivi, d'étapes nombreuses en transformations, et variant en intensité.

À ce moment, je travaillais sur ce mémoire, un peu ralenti en raison de mon obsession au sujet du mouvement, d'un genre de « mal d'archive ». Dans l'espoir de mieux comprendre ce qui se passait, d'où cela partait, et où on se dirigeait, comme plusieurs j'ai passé des journées entières à lire une quantité énorme d'articles et de lettres d'opinion, et à regarder les images et vidéos partagés massivement sur les réseaux sociaux. Les événements, et particulièrement les manifestations, étaient photographiés pour ensuite être diffusés sur Internet dans les heures ou les jours qui suivaient, formant une sorte d'archive composée de multiples visions individuelles du mouvement collectif. Dans cette somme immense, toute image n'est qu'une vue partielle d'un ensemble complexe.

Alors que je naviguais au travers de la quantité phénoménale de photos ainsi partagées, c'en est une en particulier qui a attiré mon attention et qui m'a ramenée, de façon curieuse, à ce projet, de manière à donner sens à l'effet du conflit étudiant sur ma

recherche. Sur Facebook, je suis tombée sur une photo dans laquelle apparaît Raymonde April, accompagnée de ses collègues artistes et professeurs du département d'arts plastiques de l'Université Concordia (Fig. 48). On aperçoit derrière elle Geneviève Cadieux, puis Marie-Christine Simard, Patrick Traer, Marisa Portolese et Éric Simon¹⁵². C'est Sara A. Tremblay, étudiante au programme de maîtrise en photographie, qui les a pris en photo, alors qu'ils observent ou captent eux-mêmes des images de la foule qui est là, en hors-champ. La photo évoque le fait d'une présence de professeurs, d'artistes dans la rue, parce que si le mouvement était mené de front par les étudiants, la présence, elle, n'était pas qu'étudiante.¹⁵³ Puis d'y voir April prendre des photos de l'événement à son tour brouille la frontière des styles photographiques, d'après ce qui pourrait être défini comme l'acte d'une photographie artistique, de reportage ou « vernaculaire ».

Raymonde April est une de ces artistes photographes qui ne fait pas référence aux événements de l'histoire dans son œuvre. Jean-Claude Rochefort qualifiait cette œuvre de *contemporaine*, par « une relation d'adhérence [au temps], certes, mais toujours décalée par rapport aux événements, à l'actualité, à ses propres affects... voilà ce qui fait qu'elle arrive à fixer son regard *photographique* sur les choses du monde extérieur¹⁵⁴. » Cette

¹⁵² Sur d'autres photos prises au même moment apparaît Serge Murphy, ami d'April, artiste et professeur au cégep Montmorency.

¹⁵³ Les professeurs ont fait connaître leur soutien au mouvement de différentes manières. Un groupe de Profs contre la hausse a été formé, s'est fait visible dans les manifestations et a participé grandement à la prise de parole. Plusieurs lettres ont été publiées dans les journaux, dont un manifeste qui a paru dans le journal *Le Devoir*. « Nous sommes tous étudiants! – Manifeste des professeurs contre la hausse », *Le Devoir*, 4 mars 2012, <http://www.ledevoir.com/societe/education/345039/nous-sommes-tous-etudiants-manifeste-des-professeurs-contre-la-hausse>. À l'Université Concordia, un groupe de professeurs a aussi exprimé son soutien au mouvement dans une lettre que plusieurs, dont Raymonde April, ont signé. « Concordia Professors Opposed to Privatisation of Universities = Les professeurs de Concordia s'opposent à la privatisation », *GEOGRADS – Geography, Planning and Environment Graduate Students Association*, consulté le 23 janvier 2013, <http://geograds.wordpress.com/geograds-newsletter/concordia-professors-oppose-the-privatization-of-universities/>.

¹⁵⁴ Rochefort les décrit ainsi comme *contemporaines*, découlant directement de la définition que Giorgio Agamben donne à la contemporanéité : « une singulière relation avec son propre temps, auquel on adhère

photo de la manifestation étudiante, tirée d'un événement connoté de l'histoire récente, peut-elle prendre part à la réflexion sur son archive¹⁵⁵? Puisque dans son travail, April se permet d'inclure des images d'autres sources, comme des portraits d'elle-même pris par d'autres personnes, cette photo d'elle prise par Sara A. Tremblay a éveillé chez moi un questionnement concernant la place qu'elle pouvait prendre dans l'étude de sa pratique, même si ce n'est pas une image que l'artiste a elle-même sélectionnée ou même sélectionnerait pour ajouter à son œuvre. Mais aussi, l'image évoque le regard d'une génération sur une autre qui la précède, ce qui avait été abordé par Derrida dans *Mal d'archive*.

Dans son post-scriptum, Derrida commence par dire : « Par chance, j'écrivis ces derniers mots au bord du Vésuve, tout près de Pompéi, il y a moins de huit jours¹⁵⁶. » Il affirme que ce lieu est décisif dans sa réflexion, parce que c'est là où se trouve la Gradiva, une œuvre en bas-relief qui lui permet de réfléchir au concept d'archive sans qu'il dépende de Freud et d'un héritage patriarcal (Fig. 49). La Gradiva est l'image d'une femme qui marche, dont l'impression du pas au sol n'est pas achevée, pas encore inscrite. Elle est le sujet d'un roman de Wilhelm Jensen, dans lequel un archéologue tombe amoureux d'elle et part à sa recherche, dans un désir de la retrouver en trouvant la trace de son pas. Freud en avait plus tard fourni un commentaire de nature psychanalytique,

tout en prenant ses distances ». Cité dans Jean-Claude Rochefort, « Contemporanéité des images de Raymonde April », 12.

¹⁵⁵ Ce n'est qu'incidemment que j'ai réalisé avoir soulevé une question similaire à celle posée par Martha Langford à la fin de la conclusion de son ouvrage *Scissors, Paper, Stone*. Celle-ci demande si l'histoire de la photographie canadienne saura se rappeler que le vernissage de *Tout embrasser* avait eu lieu le jour des attentats du 11 septembre, évoquant donc que la photographie et la mémoire sont deux choses reliées, et que même des photos bien personnelles s'imbriquent dans des réalités sociales et politiques. Martha Langford, *Scissors, Paper, Stone: Expressions of Memory in Contemporary Photographic Art*, 289.

¹⁵⁶ Jacques Derrida, *Mal d'archive*, 149.

pour ensuite que Derrida s’y intéresse à son tour, et pense au lieu où Gradiva a posé son pas, lieu fondamental qui est :

la condition pour l’unicité de l’imprimante imprimée, de l’impression et de l’empreinte, de la pression et de sa trace, à *l’instant* unique où elles ne se distinguent pas encore l’une de l’autre, faisant à *l’instant* un seul corps du pas de Gradiva, de sa démarche, de son allure et du sol qui les porte. La trace ne se distinguerait donc plus de son support¹⁵⁷.

Gradiva est l’imprimante imprimée, parce qu’elle imprime son propre pas sur le sol, et qu’elle est imprimée à son tour, figée dans une image où son pas se pose au sol.

L’image de la Gradiva et de son pas sur le sol évoque les pas des manifestants dans les rues de Montréal. Ces rues ont été le lieu où s’est pressée une collectivité, où se sont posées les empreintes de réflexions critiques et de revendications. Mais aussi, dans la photo de Tremblay, Raymonde April incarne en quelque sorte la Gradiva. La représentation de l’imprimante imprimée se voit remplacée par celle de la photographe photographiée, en un lieu où son rôle se confond : elle est sujet, photographe, artiste et citoyenne tout à la fois. À cet instant même où elle prend une photo, la personne n’est pas distinguable de son œuvre. Et ce, même si on n’a pas accès aux photos qu’on la voit capter, car il n’est nul besoin de les voir. Pour ceux qui ne connaissent pas son travail, ces images n’auraient aucune importance supplémentaire parmi les milliers d’autres qui ont été captées au même moment par nombre d’inconnus. Pour d’autres, qui connaissent l’étendue et la sensibilité de son travail, il est possible d’imaginer le regard qu’elle a posé sur le lieu, l’instant, l’événement. Et voir les photos serait insuffisant, parce que le rôle qu’une image joue dans son œuvre n’apparaît pas de façon évidente ni n’est déterminé d’avance. Derrida concluait en disant qu’

¹⁵⁷ Jacques Derrida, *Mal d’archive*, 152.

on se demandera ce que [Freud, ou tout « *careful concealer* »] a pu garder de son droit inconditionnel au secret, tout en brûlant du désir de savoir, de faire savoir et d'archiver cela même qu'il dissimulait à jamais. [...] On se demandera toujours ce qu'il a pu, dans ce mal d'archive, brûler¹⁵⁸.

Cette photographie montre Raymonde April alors qu'elle capte une image qu'elle ne présentera peut-être jamais. C'est donc y voir son mal d'archive, au moment où elle enregistre et brûle l'archive en même temps. La photo nous permet donc de ne rien voir et de tout voir. Parce que l'artiste et toutes ses photographies sont indissociables pour ceux qui les connaissent. Pour Sara A. Tremblay, Raymonde April est une professeure, une mentore, une artiste. Capter son image ne veut pas simplement dire en faire un portrait, et c'est un peu capter toutes les images qu'elle lui connaît, qu'elle a reçues comme une forme d'héritage. Tremblay m'a gentiment fourni d'autres photos prises à quelques secondes d'intervalle. En examinant la séquence, on voit d'abord Raymonde April regarder ses images à même son appareil avant d'en capter d'autres, puis sur la dernière, se tourner vers Tremblay, qu'elle prend à son tour en photo (Fig. 50). Cette nouvelle image évoque quant à elle qu'un héritage n'est pas à sens unique, et que des relations s'établissent entre les générations.

Pour reprendre les mots de Derrida, « un peu par chance », moi aussi, j'ai écrit les mots de mon mémoire de maîtrise alors que j'étais à Montréal, à vivre les événements du printemps 2012, qui ont eu un effet sur la manière dont je vois le travail d'April et sa place dans l'histoire québécoise¹⁵⁹. Si la Gradiva a été ce qui permettait à Derrida de

¹⁵⁸ Jacques Derrida, *Mal d'archive*, 154-155.

¹⁵⁹ La manière dont le regard change après des événements importants de l'histoire est un sujet qui avait été abordé dans l'exposition commémorative des événements du 11 septembre 2001, présentée au MoMA PS1 en 2011. Plutôt que d'y inclure seulement des œuvres faisant une référence directe aux attaques terroristes et à leurs répercussions, l'exposition présentait des œuvres réalisées avant 2001, parfois même d'artistes décédés longtemps avant. On suggérait que ces œuvres pouvaient être teintées des événements du 11 septembre et de la trace qu'ils ont laissée sur l'imaginaire collectif.

penser l'archive sans qu'elle dépende de Freud, cette photo pourrait bien être ma Gradiva, parce qu'elle me permet d'obtenir une impression de l'archive de Raymonde April en étudiant un document qui n'en fait pas « officiellement » partie. Et c'est donc moi qui inscris la présence de cette image dans l'archive. Même si la photo a une connotation historique, elle ne se prétend ni iconique ni emblématique, un peu comme les photographies d'April, où des détails de Montréal et de la province de Québec apparaissent sans prétendre en être des emblèmes. Mais ces lieux n'en sont pas moins essentiels, ils sont ceux où la trace s'imprime.

Même si c'est de façon quelque peu arbitraire que cette photo est apparue dans mon processus de recherche, elle en est devenue un élément clé, comme une manière de sortir de l'univers créé par Raymonde April dans son œuvre, et en même temps de le voir se tisser à une réalité que j'ai vécue. L'image évoque ainsi de multiples impressions de l'archive. Si d'abord on constate la trace de l'image de l'artiste sur la photographie de Sara A. Tremblay, elle donne aussi l'impression d'y voir son mal d'archive, alors qu'elle est non seulement témoin mais participante de l'histoire, même si elle n'en montrera peut-être pas de preuve dans son œuvre. La photo représente aussi une collectivité de pairs qui se rassemble, puis fait allusion à l'impression qu'une génération peut laisser sur une autre¹⁶⁰. Ces impressions découlent du fait que comme artistes, auteurs, chercheurs, même si les sujets que nous touchons peuvent à certains moments nous paraître hors de nous, nous venons à en faire partie, et à en tirer des impressions autant qu'à en inscrire de nouvelles. Les événements personnels et d'actualité que nous vivons viennent jouer un

¹⁶⁰ Sara A. Tremblay est une artiste prolifique qu'on pourrait situer dans la lignée de Raymonde April par le désir qu'elle a de documenter ce qui l'entoure. Il en résulte des traces multiples ou des documents d'actes performatifs. Elle pratique la photographie, mais aussi le dessin et la vidéo. Pour voir ses œuvres: www.saraatremblay.com

rôle important dans tout processus de pensée et de création. Nos pas continuent ainsi de s'imprimer, l'archive ne cesse de se construire, l'histoire est éternellement à écrire et à réécrire. Et l'archive continue de brûler.

Bibliographie

De nombreux documents ont été consultés lors de cette recherche. Cette bibliographie comprend seulement ceux qui ont été utilisés dans la rédaction de ce mémoire.

Ouvrages théoriques

« Autofictions », *Parachute* 105 (janvier-mars). Montréal : Parachute, 2002.

Bal, Mieke. « Narrative Inside Out: Louise Bourgeois' Spider as Theoretical Subject », *Oxford Art Journal* 22.2 (1999): 103-126.

Barthes, Roland. *La chambre claire : note sur la photographie*. Paris : Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil, 1980.

Batchen, Geoffrey. *Each Wild Idea: Writing, Photography, History*. Cambridge : MIT Press, 2001.

Benjamin, Walter. « Le conteur : Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », dans *Œuvres III*, 114-151. Paris : Gallimard, coll. Folio Essais, 2000 [1936].

Deleuze, Gilles. *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1983.

Derrida, Jacques. *Mal d'archive*. Paris : Galilée, 1995.

Enwezor, Okwui. *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*. New York : International Center of Photography; Göttingen : Steidl Publishers, 2008.

Focillon, Henri. *La Vie des formes*. Paris : Quadrige, Presses Universitaires de France, 1984 [1943].

Foster, Hal. « An Archival Impulse », *October* 110 (automne 2004): 3-22.

Foucault, Michel. *L'archéologie du savoir*. Paris : Gallimard, coll. Tel, 2008 [1969].

Fraser, Marie. *La performance des récits et la narrativité dans l'art contemporain*. Thèse de doctorat. Montréal : Université de Montréal, 2005.

Haraway, Donna. « Savoirs situés : la question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle », traduit de l'anglais par Denis Petit en collaboration avec Nathalie Magnan, dans *Manifeste cyborg et autres essais*, 107-135. Paris : Éditions Exils, 2007 [1988].

- Haraway, Donna. « Situated Knowledges: The Science Questions in Feminism and the Privilege of Partial Perspective », *Feminist Studies* 14.3 (automne 1988): 575-599.
- Langford, Martha. *Scissors, Paper, Stone: Expressions of Memory in Contemporary Photographic Art*. Montréal, Kingston : McGill-Queen's University Press, 2007.
- Langford, Martha. *Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums*. Montréal, Kingston : McGill-Queen's University Press, 2001
- Lemay, Yvon. « Livres d'artistes et documents d'archives », *Revue de Bibliothèque et archives nationales du Québec* 2 (2010): 74-75.
- Lemay, Yvon et Anne Klein. « Mémoire, archives et art contemporain », *Archivaria* 73 (printemps 2012): 105-134.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Le visible et l'invisible*. Texte établi par Claude Lefort. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque des idées, 1964.
- Schama, Simon. *Landscape and Memory*. New York : A.A. Knopf, 1995.
- Sekula, Allan. « The Body and the Archive », *October* 39 (hiver 1986): 3-64.
- Soja, Edward W. « Taking Space Personally », dans *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*, 11-35. Londres, New York : Routledge, 2009.

Raymonde April

- April, Raymonde. Courriel à l'auteure. 1^{er} août 2013.
- April, Raymonde. « Des photos sans fond », *esse* hors-série 2 (1988): 28-33.
- April, Raymonde. Entretien avec l'auteure. Montréal, 11 novembre 2009.
- April, Raymonde. Entretien avec l'auteure. Montréal, 26 janvier 2012.
- April, Raymonde. *L'eau renversée : carte grise à Raymonde April*. Montréal : Dazibao, 2002.
- April, Raymonde. « Le tragique du temps », *Spirale* 188 (janvier-février 2003): 15-16.
- April, Raymonde. [Sans titre], dans *The Impossible Self*, 19-28. Winnipeg : Winnipeg Art Gallery, 1988.
- April, Raymonde *et al.* *Aires de migrations*. Quimper : Édition le Quartier, 2005.

- April, Raymonde *et al.* *Raymonde April : Voyage dans le monde des choses*. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1986.
- April, Raymonde *et al.* *Réservoirs Soupirs*. Québec : VU, 1993.
- April, Raymonde et Eduardo Ralickas. Conversation publique présentée à la Galerie Les territoires, Montréal, 5 février 2010.
- April, Raymonde et Eduardo Ralickas. *Raymonde April: Équivalences 1-4*. Montréal : Occurrence, 2010.
- April, Raymonde et France Gascon. *Raymonde April*. Montréal : Dazibao; Québec : VU, coll. Monographie, 2012.
- April, Raymonde, Rébecca Hamilton et Anne-Marie Proulx. *Raymonde April : La maison où j'ai grandi*. Rivière-du-Loup : Les Éditions Mus'Art, Musée du Bas-Saint-Laurent, 2013.
- Aquin Stéphane. « Raymonde April : Art poétique », *Voir Montréal* 11.42 (16-22 octobre 1997): 55.
- Baillargeon, Richard. « En pensant à ce paysage : les images de Raymonde April », *Raymonde April*, consulté le 9 juin 2011, http://www.raymondeapril.com/fr/bibliographie/textes/Baillargeon_%20pensant%20.htm.
- Bénichou, Anne. « Raymonde April : Le présent photographique », *Parcours* 13 (printemps 1994): 33-34, 87.
- Delgado, Jérôme. « Les espaces parlants d'April », *Le Devoir* (30 et 31 janvier 2010): E7.
- Durand, Régis. « Raymonde April : "Des routes, ou des parcours d'images" », *Ciel variable* 29 (1994): 16-33.
- Gingras, Nicole. *Raymonde April : Les Fleuves invisibles*. Joliette : Musée d'art de Joliette, 1998.
- Lamarche, Bernard. « Les beaux jours de l'intime », *Le Devoir* (samedi 6 décembre 1997): B9.
- Lamarche, Bernard. « Prix Paul-Émile-Borduas : Créer en chambre noire : la photographie documentaire de Raymonde April », *Le Devoir* (samedi 22 novembre 2003): G10.

Ninacs, Anne-Marie. Fiche d'acquisition. Musée national des beaux-arts du Québec, Direction des collections et de la recherche, Dossier 2003.234. *La tasse blanche*, Québec.

Ninacs, Anne-Marie. « Pour un peu d'éternité », dans *L'emploi du temps : acquisitions récentes en art actuel*, 37-51. Québec : Musée national des beaux-arts du Québec, 2003.

Ralickas, Eduardo. « Raymonde April : The Universe Is a Photograph », *The Grange Prize 2008*, consulté le 11 novembre 2009, <http://2008.thegrangeprize.com/advocates/interview.aspx>.

Raymonde April : Tout embrasser. Montréal : Galerie Leonard & Bina Ellen, 2001.

Rocheffort, Jean-Claude. « Bifurcations. Notes et matériaux », *Ciel variable* 66b (mai 2005): 14-20.

Rocheffort, Jean-Claude. « Contemporanéité des images de Raymonde April », *Spirale* 234 (2010): 10-12.

Art et photographie au Québec et au Canada

Allaire, Serge. « Une tradition documentaire au Québec? Quelle tradition? Quel documentaire? », dans *Le Mois de la Photo à Montréal, septembre 1993*, 2-15. Montréal : Vox Populi, 1993.

April, Raymonde et al. *Treize essais sur la photographie*. Ottawa : Musée canadien de la photographie contemporaine, 1990.

Arbour, Rose-Marie. *L'art qui nous est contemporain*. Montréal : Éditions Artexes, 1999.

Augaitis, Daina (dir.). *Frame of Mind : Viewpoints on Photography in Contemporary Canadian Art*. Banff : Walter Phillips Gallery, 1993.

Bonin, Vincent et Michèle Thériault (dir.). *Protocoles documentaires (1967-1975)*. Montréal : Galerie Leonard & Bina Ellen, 2010.

Cousineau-Levine, Penny. *Faking Death: Canadian Art Photography and the Canadian Imagination*. Montréal, Kingston : McGill-Queen's University Press, 2003.

Couture, Francine (dir.). *Exposer l'art contemporain du Québec : discours d'intention et d'accompagnement*. Montréal : Centre de diffusion 3D, 2003.

Decentre : Concerning Artist-run Culture = à propos de centres d'artistes. Toronto : YYZBooks, 2008.

Eecloo, Robin, Hennie L. Wolff *et al.* *Sans démarcation: A Cultural Exchange Project Between Ontario And Québec.* Toronto : Visual Arts Ontario, 1987.

Gingras, Nicole *et al.* *Le Mois de la Photo à Montréal, septembre 1989.* Montréal : Vox Populi, 1989.

Gosselin, Gaëtan, Françoise-Claire Prodhon *et al.* *La traversée des mirages : photographie du Québec, Champagne-Ardenne, été 1992.* Québec : VU, 1992.

« Le Mois de la Photo à Montréal : la photographie québécoise dans les années 90 », *CV Photo* 48 (automne). Montréal : CV Photo, 1999.

Leroux, Steve. « Ya-t-il une nouvelle tendance en photographie au Québec? », *CV Photo* 32 (1995): 52.

Roy, André (dir.). *Notre-Dame-des-Autres : l'œuvre vidéo de Charles Guilbert et Serge Murphy.* Montréal : Vidéographe, 2006.

Rozon, René. « Apprendre à voir : Le Groupe d'Action Photographique », *Vie des Arts* 17.70 (printemps 1973): 38-42.

Œuvres littéraire et musicale

Leclerc, Félix. *Le tour de l'île.* Philips. 6325.242. 33 rpm. 1975.

Sagan, Françoise. *Avec mon meilleur souvenir.* Paris : Gallimard, 1984.

Figures



Figure 1 Raymonde April, *Tout embrasser* (extraits), 2001
Quatre images tirées de la vidéo



Figure 2 Raymonde April, *Tout embrasser* (extrait), 2001
Image tirée de la vidéo



Figure 3 Raymonde April, *Le balcon*, 1985
Épreuve argentique, 84 x 116,5 cm
De la série *Tableaux sans fond*, 1985



Figure 4 Raymonde April, *Autoportrait au balcon*, 1985
Épreuve Chromira, 56 x 81 cm, tirage de 2011



Figure 5 Raymonde April, *Mon regard est net comme un tournesol*, 2011
Vue de l'installation au Centre d'art contemporain Optica, Montréal



Figure 6 Felix González-Torres, *Untitled (Death by Gun)*, 1990
Pile de photolithographies, copies à l'infini, 22,9 (hauteur idéale) x 114,1 x
83,6 cm



Figure 7 Raymonde April et Michèle Waquant, *Aires de migrations*, 2005
Vue de l'installation des cahiers à Le Quartier, centre d'art contemporain de
Quimper



Figure 8 Raymonde April et Michèle Waquant, *Aires de migrations*, 2005
Vue de l'installation du fonds photographique à Le Quartier, centre d'art
contemporain de Quimper



Figure 9 Raymonde April et Michèle Waquant, *Aires de migrations*, 2005
 Détail du fonds photographique 1987-1988



Figure 10 Raymonde April et Michèle Waquant, *Aires de migrations*, 2005
 Détail d'un couple d'images choisies :
 Michèle Waquant, *Le tapis posé*, 1994, épreuve couleur, 60 x 90 cm
 Raymonde April, *Fresques*, 1988-2004, impression au jet d'encre, 71 x 97 cm



Figure 11 Raymonde April et Michèle Waquant, *Aires de migrations*, 2005
 Détail d'un couple d'images choisies :
 Raymonde April, *Autoportrait au rideau*, 1991-2004, épreuve argentique, 69 x 98,5 cm
 Michèle Waquant, *Fontainebleau*, 1986, épreuve couleur, 60 x 90 cm



Figure 12 Raymonde April et Michèle Waquant, *Aires de migrations*, 2005
Documents, La Chambre blanche, 1978-1981 (détails)



Figure 13 Raymonde April, *Debout sur le rivage* (extraits 3 et 5 de 9), 1985-1986
Épreuves argentiques, 100 x 100 cm



Figure 14 Raymonde April, *De l'autre côté des baisers* (extraits 1 à 7), 1985-1986
14 épreuves argentiques, hauteur de 40,5 cm



Figure 15 Raymonde April, *Serge et Michèle*, 1985
Épreuve argentique, 84 x 116,5 cm
De la série *Tableaux sans fond*, 1985



Figure 16 Claire Beaugrand-Champagne, *Francine Brouard dans sa chambre*, rang 5,
1972
De la série *Disraëli*, 1972



Figure 17 Raymonde April, *La musique*, 1985
Épreuve argentique, 84 x 116,5 cm
De la série *Tableaux sans fond*, 1985

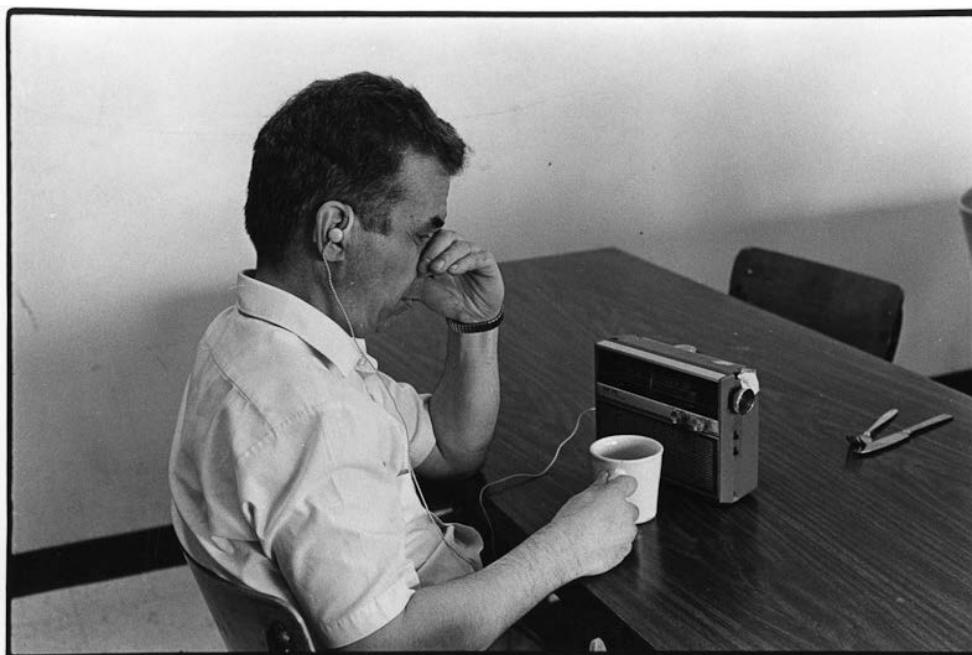


Figure 18 Michel Campeau, *Dans les ateliers de l'Association canadienne-française pour les aveugles*, 1974
Tirage argentique sur papier Portriga, Agfa, 20 x 30 cm
De la série *Sur les aveugles*, 1973-1974



Figure 19 Raymonde April, *Serge et Helga*, 1985
Épreuve argentique, 84 x 116,5 cm
De la série *Tableaux sans fond*, 1985



Figure 20 Alain Chagnon, *Ti-Rat et Réjean*, 1985
Épreuve argentique, 20,3 x 25,4 cm
De la série *La taverne*, 1972-1974



Figure 21 Raymonde April, *Cantine*, 2004
Impression au jet d'encre, 112 x 157,5 cm
De la série *10 images seules*, 2004



Figure 22 Gabor Szilasi, *Table*, *Hôtel des Laurentides, St-Joseph-de-la-Rive*, 1970
Épreuve argentique, dimensions indéterminées
De la série *Le Québec rural*, 1970-1976



Figure 23 Raymonde April, *Quatre amis*, 2004
 Impression au jet d'encre, 112 x 157,5 cm
 De la série *10 images seules*, 2004



Figure 24 Michel Campeau, *Famille, fête religieuse portugaise, Montréal*, 1980
 Épreuve au chlorobromure d'argent, 40,6 x 50,8 cm
 De la série *Week end au « Paradis terrestre »*, 1972-1982



Figure 25 Raymonde April, *La tasse blanche*, 1991
Épreuve argentique, 81 x 96 cm



Figure 26 Raymonde April, *Portrait de Michèle*, 1993
Vue d'installation au Musée d'art de Joliette, 1997



Figure 27 Raymonde April et Michèle Waquant, *Aires de migrations*, 2005
 Détail du fonds photographique 1992-1993



Figure 28 Raymonde April, L'Arrivée des figurants (extraits 7-10/33), 1997
Épreuves argentiques



Figure 29 Raymonde April, *L'Arrivée des figurants*, 1997
Vue de l'installation au Musée d'art de Joliette



Figure 30 Raymonde April, *L'Arrivée des figurants* (extraits 27-29/33), 1997
Épreuves argentiques



Figure 31 Raymonde April, *Équivalences*, 2010



Figure 32 Raymonde April, *Tout embrasser*, 2000
Images tirées du film 16 mm, noir et blanc, 55 min 44 s

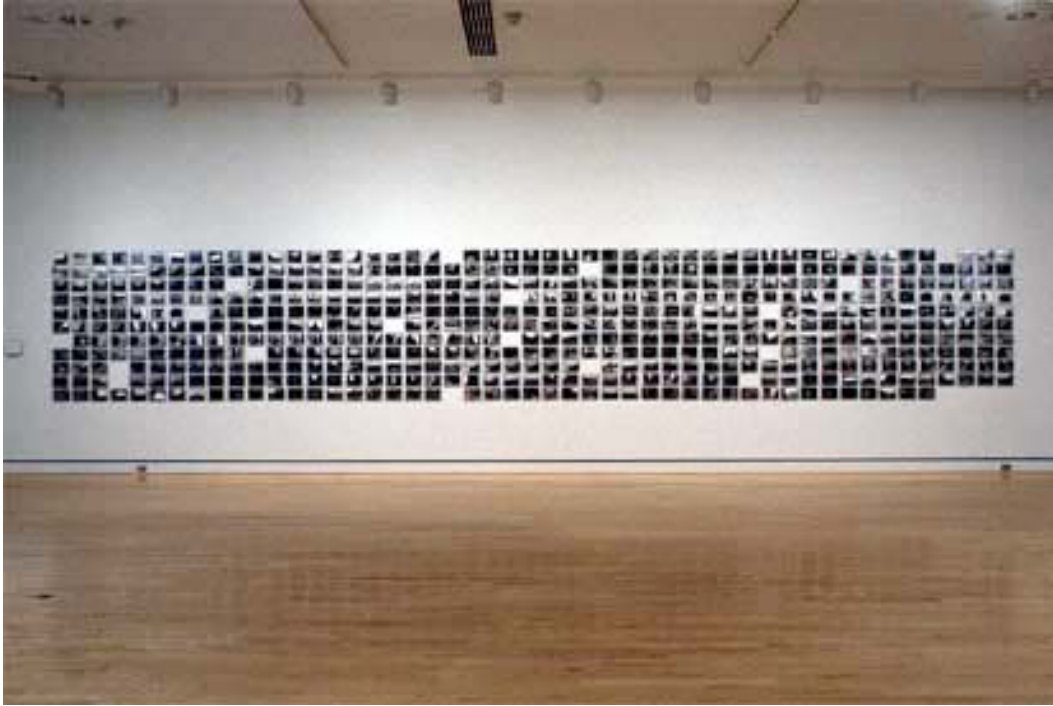


Figure 33 Raymonde April, *Tout embrasser*, 2001
Vue de l'installation au Musée national des beaux-arts du Québec



Figure 34 Raymonde April, *Tout embrasser (extraits)*, 2001
Vue de l'installation à la Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia



Figure 35 Raymonde April, *Tout embrasser*, 2001
Vue de l'installation vidéo au Musée national des beaux-arts du Québec



Figure 36 Raymonde April, *Tout embrasser*, 2001
Publication produite par la Galerie Leonard & Bina Ellen, Université
Concordia



Figure 37 Raymonde April, *Tout embrasser* (extraits), 2001
Trois images tirées de la vidéo



Figure 38 Raymonde April, *Les Pèlerins de la croix lumineuse* (extrait), 1994
Épreuve argentique, 50,5 x 40,5 cm



Figure 39 Raymonde April, *Soleils couchants* (pages 32-33), 2004
 Livre d'artiste, publié par VU, Québec



Figure 40 Raymonde April, *Soleils couchants* (première de couverture), 2004
 Livre d'artiste, publié par VU, Québec



Figure 41 Raymonde April, *Deux horizons*, 2004
Impression au jet d'encre, 112 x 157,5 cm
De la série *Dix images seules*



Figure 42 Raymonde April, *Femme au motel*, 1987
Vue de l'installation
Stationnement de l'Algoma Steel Company, Sault-Sainte-Marie, Ontario



Figure 43 Raymonde April, *Tout embrasser* (extrait 278/517), 2001
Épreuve argentique



Figure 44 Photographies prises par mon père, Pierre Proulx, après l'inondation du chalet familial de Saint-Lambert de Lauzon, au printemps 1986



Figure 45 Alexander Henderson, *Quais de Montréal en hiver*, Montréal, QC, 1865-1875
Sels d'argent sur papier monté sur carton – papier albuminé, 16 x 21 cm
Musée McCord, Montréal



Figure 46 Caspar David Friedrich, *La Mer de glaces*, 1823-1824
Huile sur toile, 97 x 127 cm
Kunsthalle de Hambourg, Allemagne



Figure 47 Raymonde April, *L'Île Gérald*, 1990
Épreuve argentique, 129 x 100 cm



Figure 48 Captation d'écran d'une photographie prise par Sara A. Tremblay le 22 mars 2012 et diffusée le lendemain sur Facebook



Figure 49 Bas-relief, Grèce ancienne, IV^e siècle avant J.-C.
Copie romaine, apr. J.-C.
Musée Chiaramonti, Vatican, Rome



Figure 50 Photos de Sara A. Tremblay, 22 mars 2012