



Raymonde April

DAZIBAO | VU



Dédiés à la diffusion de travaux novateurs ou hybrides qui impliquent dans leur genèse la présence de la photographie, les ouvrages publiés par Dazibao sont un lieu privilégié pour réfléchir l'image, de même que ses liens singuliers à d'autres disciplines.

VU fait connaître la photographie actuelle du Québec et du Canada par des livres qui présentent des réflexions innovantes. Avec ces nouvelles possibilités de diffusion offertes aux artistes et aux chercheurs, VU contribue à renouveler le discours sur la photographie.

Dazibao's books on innovative or hybrid work involving photography in its genesis or in which photography is present are an ideal space for thinking about the image and its singular connections with other artistic disciplines.

VU presents contemporary photography from Quebec and the rest of Canada in books which explore innovative thinking in the field. With these new possibilities for artists and authors to make their work known to the public, VU is contributing to new forms of discourse on photography.

Raymonde April

Scènes apriennes

Par France Gascon

Relativement tôt dans son parcours, Raymonde April apparaît comme la première artiste photographe à s'être imposée, au Québec, avec une œuvre privilégiant ce qu'on en viendra à appeler, en écho avec une tendance de plus en plus remarquée en littérature, « l'autofiction ». Au moment où le Musée d'art de Joliette présente en 1997 l'exposition *Les Fleuves invisibles*¹, première rétrospective de son travail, il est clair, si on regarde du côté de la réception critique, que cela signifie la consécration d'une forme d'expression photographique qui n'est plus tournée vers le document et vers un sujet, autre, mais plutôt vers l'intime, le non-événement et sa théâtralisation. La nouvelle forme d'expression met au rancart les grands sujets, l'exotisme ou les dénonciations de toute sorte, et laisse la place à la valorisation du quotidien et de ses petits-riens, magnifiés mais néanmoins vidés de tout accent par trop dramatique. Du même coup, les démarches axées sur la photographie documentaire, engagée ou conceptuelle, qui avaient tenu le haut du pavé pendant les décennies précédentes, n'apparaissent plus comme les seules voies royales menant à la constitution de grandes œuvres. Une pratique photographique à caractère intimiste, ou qui s'en donne les airs, conférerait ainsi suffisamment de souffle pour soutenir l'élaboration d'une grande œuvre. « Une œuvre. Personnelle, sinon unique. Et accomplie². » Voilà ce que conclut à l'époque Stéphane Aquin dans le *Voir*, tandis que Bernard Lamarche, dans *Le Devoir*, signale pour sa part que « April a déplacé certains des codes de la photographie documentaire au Québec, ainsi que sa tradition – qui en bout de ligne allait en fonder une autre », et reconnaît à son imagerie une « véritable richesse »³.

1 *Raymonde April - Les Fleuves invisibles*, Musée d'art de Joliette, 1997 (en itinérance, 1998-2001). Catalogue d'exposition. Texte de Nicole Gingras, commissaire.

2 Stéphane Aquin, « Raymonde April : Art poétique », *Voir*, Montréal, vol. 11, n° 42 (16-22 oct. 1997), p. 55.

3 Bernard Lamarche, « Les beaux jours de l'intime : Raymonde April : Les Fleuves Invisibles », *Le Devoir*, sam. 6 déc. 1997, p. B9.43

Partout où elle passe, l'autofiction semble s'accompagner d'un parfum de scandale ou, à tout le moins, créer des remous. On ne lui fait souvent place qu'à contrecœur. Comme si de se mettre en scène, de se choisir comme sujet, sans se soumettre au « pacte autobiographique » (« je vous dis tout », dit l'autobiographe), créait une confusion des genres - entre la fiction et la confidence - et ouvrait la porte au travers narcissique ou exhibitionniste, vite perçu comme source d'ennui et de répétition. Comme si, également, l'autofiction allait de pair avec un délaissement des préoccupations formelles et se traduisait inmanquablement par un appauvrissement de la forme narrative - ce qui nous semble précisément l'inverse de ce qu'on observe chez Raymonde April.

On constate aisément, en examinant la suite des images que propose l'artiste depuis la fin des années 1970, que l'univers formel qu'elle met en place s'accompagne assez tôt de nombreux rebondissements, aussi bien campé et délimité qu'ait pu être cet univers dès les premières mises en place. De côtoyer l'intimité ne dictait pas, chez Raymonde April, une forme, unique, ou un point de vue, toujours le même, mais ouvrait la voie à de multiples virages. Que l'intimité ait aussi été, chez elle, un voyage stylistique, ne fait pas de doute, et que le spectre de la répétition du même s'en soit aussi trouvé écarté, non plus. Sujets, formats, points de vue : rien, ici, ne semble fixe, et tout cela, on le constate, monopolise l'attention de l'artiste, qui relègue ainsi le « sulfureux » contenu autobiographique ou autofictionnel dans un arrière-plan plus vague, presque discret.

Observons. Les toutes premières images qu'on voit en galerie à Montréal en 1980⁴, telles que *Mais qui donc pourrait me faire mal?*, de 1979, offrent au regard une *persona* cinématographique, l'artiste elle-même, dans un rôle vaguement mélodramatique. Un texte, qui prend les allures d'une pensée intérieure, vient l'appuyer. Le cadrage, qui coupe la tête, laisse entièrement au reste, dont le texte, l'interprétation de l'image. L'effet de mise en scène est appuyé, mais l'interprétation demeure malgré tout ambiguë. Suivent, après cette série, d'autres autoportraits, affranchis de tout texte toutefois. Dans ceux-ci, le rapport au monde des images se fait plus direct : la *persona* affichée, si c'en est encore une, devient cette fois plus artistique, la photographe semblant jouer son propre rôle. L'atelier, dans *Portrait de l'artiste #1*, de 1980, et les outils de l'artiste, telle la feuille transparente servant de support aux diapositives, dans *Debout sur le rivage*, de 1984 (3^e de 9 photos), fournissent à la fois le décor et les éléments de la « scénographie ». La frontière, alors, devient beaucoup plus ténue entre ce qui peut passer comme étant « vrai » ou « authentique » et ce qui pourrait passer pour effet de mise en scène. En 1981, dans *Miniatures*, l'artiste introduit des images tirées de livres, des paysages. L'appropriation est donc alors revendiquée, en douce, par l'artiste qui la présente comme un de ses modes de production d'images - un mode auquel elle reviendra maintes fois par la suite.

L'autoportrait, au travers de tous ces changements, continue d'être présent, mais souvent en simple contrepoint à plusieurs autres images, qu'on pourrait assimiler, avec mille précautions toutefois, soit à des paysages, à des portraits ou encore à des « natures mortes ». L'extérieur s'est aussi, entretemps, immiscé dans le champ de la caméra, subrepticement d'abord, par le biais de sa reproduction, comme dans les paysages de la série des *Miniatures*.

Les innovations ne manquent pas et elles s'ajoutent les unes aux autres. Le jeu s'accélère grandement toutefois lors de la véritable révolution copernicienne qui s'opèrera, dans l'œuvre de Raymonde April, avec la série *Sphinx* de 1989. Produite à Paris, *Sphinx* réunit des inconnus, en extérieur, du jamais vu dans la pratique de l'artiste. La voilà en effet, pour la première fois, aux prises avec un univers dont elle ne tient pas toutes les ficelles et qui se déroule devant elle, à distance d'elle-même, sans qu'elle l'ait mis en scène. Tout au plus ne fait-elle que choisir ses angles, ses extraits, et bien sûr réorganiser le tout par la suite, comme elle le fait toujours dans la mise en séquence à laquelle la plupart de ses œuvres sont soumises *in fine*. Cette série apporte également une nouvelle variation aux formats des œuvres : plutôt petits, et même parfois minuscules jusque-là, ils laissent maintenant place à des proportions quasi monumentales, qui transpirent l'autorité et multiplient les références à de grands genres, à l'exemple du portrait de l'intellectuel, en réflexion dans son boudoir, tel que nous le renvoie un peu plus tard, en 1993, *Le Portrait de Michèle*.

Suite à cela, le film, la fresque et la mosaïque feront aussi irruption, sans crier gare, dans le vocabulaire (ou plutôt la syntaxe) de l'artiste. Et plus tard la photo couleur. Donc, il ne fait pas de doute que la mise en forme et les procédés de construction importent autant que le contenu, sinon plus, et que l'artiste s'investit tout entière dans cet aspect de son travail. Du neuf, il est clair que l'œuvre n'en est pas économe. Qu'elle est inventive. Dans sa forme. Et qu'elle prend des chemins de traverse aussi souvent qu'il lui plaît de le faire.

Autobiographique, l'œuvre l'est sans conteste - les traces en sont trop nombreuses - mais d'une manière, faut-il s'empêcher d'ajouter, qui nous amène constamment à prendre nos distances par rapport à ce terme. Nous avons déjà fait remarquer précédemment⁵ dans un commentaire sur les autoportraits de Raymonde April que le propos de l'artiste sur son œuvre portait le plus souvent sur les procédés de construction de l'image et non sur les sujets choisis, dont on devine pourtant assez aisément qu'ils sont tirés de son environnement proche. L'intimité peut bien crever les yeux, il n'en est, chez Raymonde April, que rarement question et elle évite soigneusement d'en appuyer la présence. On a beau, devant ces images, reconnaître qu'une intimité est dévoilée et que les personnages qui reviennent de manière récurrente dans ces photos ne semblent jouer d'autre rôle que le leur, il en est, dans les titres ou ailleurs, rarement fait mention. La pudeur pourrait sembler au rendez-vous mais cela relève bien plutôt d'un sens du secret que l'artiste semble préférer, voire même cultiver, esquivant tout ce qui pourrait avoir pour effet de l'entamer. Ainsi les histoires personnelles - en fait, les histoires dont on ne doute pas qu'elles soient personnelles - se retrouvent en pointillé, bien davantage qu'explicitées.

Cette préférence pour le silence n'est pas le fruit du hasard et le mutisme affiché par Raymonde April fournit la base même du « palimpseste de "personnes narratives"⁶ » auquel donne lieu son œuvre. Écartés, les récits et les histoires personnelles peuvent ainsi laisser la place, en dérivant, à d'autres genres de récits, plus génériques et plus universels. Et c'est là un des tours de force

5 France Gascon, « Hors-série. Les autoportraits de Raymonde April », *Revue Trois*, vol. 14, n° 1, 1998, p. 77-87.

6 Régis Durand, « [Sans titre] ». *Réservoirs soupira : photographies 1986-1992*, Québec, VU, 1993, n.p.

de son travail: aussi authentique qu'ait pu être le *casting* de départ, qui a présidé à l'élaboration des œuvres, la fiction trouve à s'infiltrer, de partout, dans les scènes choisies par l'artiste. Les situations et les poses retenues par Raymonde April, parce qu'elles sont suffisamment délestées de leurs références trop précises, peuvent alors transcender le banal et accéder, plus souvent qu'à leur tour, à une authentique valeur iconique.

Le retournement est aussi spectaculaire qu'inattendu. Ce n'est pas là qu'on attend un photographe. Passe encore qu'elle tourne le dos au document ou aux prouesses techniques⁷, ou encore aux postures omniscientes que l'art de la photographie a, de tout temps, favorisées, nous n'aurions pas été surpris de la voir profiter de la position dominante du photographe - et de son viseur - pour mettre en exergue, à sa guise, ce qui peut bien s'y engouffrer. Mais ce n'est pas ce qu'elle choisit et jamais nous n'attendions une photographe dans un exercice de style aussi radical, qui avance masquée, sous le couvert de l'intime, mais rejette toute confiance déplacée ou tonitruante, ou tout éclat trop marqué, et préfère plutôt s'investir dans de grandes «phrases photographiques», des phrases composées de plusieurs éléments épars dont sa signature est parfois (et même souvent) absente, mais auxquelles elle imprime un souffle qui est, en définitive, sa véritable signature.

Il est fascinant de voir se déplacer Raymonde April dans l'univers de la photographie et, tout ce temps, de la voir jouer des images d'une manière aussi lyrique, comme si l'œuvre avait un caractère musical davantage qu'iconographique et comme si, qu'elles soient présentées de manière isolée ou en groupe, elles formaient toujours un flux, jamais totalement fixé dans ses références, dans ses frontières ou encore dans sa signification, à mi-chemin entre l'intime et l'universel, le privé et le public, le grandiose et l'anodin.

La façon dont elle intervertit les rôles, passant de celui de la photographe à celui de l'archiviste, et vice-versa, a quelque chose de déconcertant, même dans le cadre d'une pratique contemporaine, qui en a vu bien d'autres à ce chapitre. Très tôt dans l'élaboration de son travail, Raymonde April a fait place à des images qui n'étaient pas d'elle. Au moment où elle commence à le faire, dans les *Miniatures* de 1981, l'art de la citation est déjà, depuis longtemps, un outil à la disposition du peintre, du photographe et de bien d'autres artistes. Pas de quoi étonner, jusque-là. Sauf que, lorsqu'on compare les procédés, on remarque que, à la différence de la plupart de ceux qui usent de la citation, Raymonde April y a recours dans des cas où cette citation pourrait se confondre à son propre langage. Alors que la citation s'accompagne généralement, en arts visuels, d'un signe quelconque signalant qu'il s'agit d'un emprunt (qui devient inutile lorsque l'objet de l'emprunt est déjà très connu), Raymonde April va plutôt chercher des citations anonymes et qui ne portent pas de signatures artistiques. Il y a une volonté chez elle, maintes fois réitérée, de ne pas imposer la figure de l'artiste, érudit, omniscient, donneur de leçons ou simplement grandiloquent. Le refus de se confondre à une autorité quelconque - qui dicterait ne serait-ce qu'un sens, une morale, ou encore qui ne ferait qu'en imposer - fait partie de son empreinte personnelle. Elle redoute les prouesses

⁷ «I am not a very good technician, so if I need to learn something I only learn what I need.», Raymonde April, dans Robert Enright, "Secret sharer. An interview with Raymonde April", *Bordercrossings*, n°108, décembre 2008, p. 70.

techniques ou de composition. Les images, semble-t-elle nous dire, doivent participer d'un flux qui ressemble au théâtre de la vie, d'où elles proviennent de toute façon. Si elles ont l'air fabriqué, c'est au théâtre de la vie quotidienne qu'on devrait attribuer cet effet, semble-t-elle aussi nous dire, pas à un photographe/metteur en scène, omniscient et omnipotent.

Ce qui n'était, au point de départ, qu'un effet de citation, plus ou moins décelable, se radicalise avec le temps. On assiste dans plusieurs séries réalisées au cours des dernières années à un véritable brouillage de la frontière qui sépare ce qu'on entend habituellement par l'œuvre signée par le photographe - c'est-à-dire le cliché pris et tiré par ce même photographe - et le travail de recherche et de sélection dans les archives, travail dans lequel Raymonde April s'investit avec une rare intensité. Photographie originale et photographie tirée d'archives - personnelles ou non - se trouvent alors à être traitées comme provenant d'un seul et même continuum. Une part non négligeable du travail de Raymonde April est en effet consacrée, depuis plusieurs années, à des travaux qui remettent en scène ses propres photographies, anciennes, comme c'était le cas dans *Tout embrasser*, de 2001, ou alors des photographies prises par d'autres. Et pas n'importe quel autre : des clichés pris par exemple par son père, un photographe amateur qu'elle admirait, ou encore, dans le projet mené avec Michèle Waquant, *Aires de migration*⁸, de 2005, des photographies de membres de sa famille, échelonnées sur plusieurs générations et prises, comme on peut s'y attendre, par des photographes non identifiés, anonymes.

Il est clair que le « flux » de ces photographies, mises de côté, oubliées, redécouvertes, et ce qu'elles disent des liens affectifs qui se tissent autour d'elles, correspondent en tout point à ce que ses autres photographies, mettant en scène ces « présences humaines amicales⁹ » - amis, famille et proches -, campées dans des lieux de vacances, de repos, de loisir ou d'escapade, tentaient aussi de cerner. L'intimité, chez Raymonde April, bien au-delà des images dévoilant les amis et les proches, c'est d'abord la peinture des lieux et des situations de proximité où ces liens d'attachement et d'empathie peuvent fleurir, à l'abri des contraintes ou des conventions (autres que celles qu'on s'est, entre nous, données) et loin de l'environnement désincarné du travail - pour ne nommer que lui. Bien qu'on ne lise jamais les noms, ou que la nature du lien affectif ne soit jamais ou rarement précisée, on devine, aux gestes (ou à l'absence de gestes) et aux situations, les rapports, fondamentaux, qui se tissent entre ces gens. Il en va de même de regroupements, tel que celui qu'on voit dans *Autobus*, de 2010, où se devine la proximité, la quasi-famille.

Par contagion, le rapport d'intimité, induit dans plusieurs photos, finit par marquer toute photographie, y compris celles qui évoquent simplement des lieux, parfois très lointains et alors forcément exotiques (*Chanteur (Pékin)*, de 2010). Malgré le mutisme des indications données, on comprend que tel pan de mur (*Gravitas*, de 2007) ou telle vue de cantine (*Cantine*, de 2004) a pu se

8 Exposition *Aires de migration - Raymonde April, Michèle Waquant*. Le Quartier, Centre d'art contemporain de Quimper, 2005 (en itinérance, 2005). Catalogue. Textes de Raymonde April, Michèle Waquant et Chantal Boulanger.

9 Jean-Claude Rochefort, « Bifurcations. Notes et matériaux », *Revue CV Ciel variable*, cahier spécial « Raymonde April, Bifurcations. Prix Borduas 2003 », p. 18.

trouver, momentanément ou de manière prolongée, dans le décor familial de l'artiste et que celle-ci y a trouvé un intérêt formel. En fait, d'un bout à l'autre de son travail, on sent que Raymonde April a maintenu une même « respiration » entre les sujets qui mobilisent son attention, que ce soit les autoportraits, les décors qu'elle traverse, les pérégrinations habituelles (ou plus excentriques) qui sont les siennes ou parfois les études de texture et de lumière dont son environnement proche a été le prétexte. La même respiration est aussi maintenue entre les photos anciennes et les photographies contemporaines, entre les autoportraits, portraits, paysages et autres images ne faisant place qu'à des éléments de décor. Revient aussi de manière récurrente la référence au travail de l'artiste : vues d'ateliers ou d'espaces de travail - le sien, souvent, mais aussi celui des autres (*Chambre noire de Desmond Adams*, de 2010) -, compositions impromptues, naïves (*Intérieur [Pékin]*, de 2010), poses à la dérobee qui rappellent de manière lointaine, sans en avoir l'air, des scènes de genre, ingresques (*Odalisque*, de 2006) ou chardiniennes (*Adrienne*, de 2006). Ce sont autant d'éléments qui, dans leur récurrence, rappellent la permanence d'une cosmogonie qui maintient son équilibre malgré l'ajout d'éléments étrangers venant constamment l'actualiser, c'est-à-dire la ramener dans le présent et le quotidien qui forment la matière même des photographies de Raymonde April.

* * *

La persistance de cette cosmogonie, sa mise à jour perpétuelle, dans de nouveaux décors, parfois de nouveaux supports, de même que la fidélité à certains partis pris qui s'affichaient d'aussi loin qu'au tournant des années 1970-1980, nous mettent en présence d'une œuvre qui affiche, à n'en pas douter, une véritable esthétique. Le pari de construire cette œuvre autour d'un médium qui pouvait lui sembler réfractaire, par sa haute technicité, par ses codes déjà très balisés, et de la traiter comme si elle était une œuvre chorale, qui se développe dans le temps, sur plusieurs registres et qui entraîne le spectateur dans des récits qui lui feront place, était un pari fou. Il fallait beaucoup d'audace pour croire que la photographie pût se prêter à ce qui apparaît comme étant à la limite du contre-emploi.

Il ne nous semble pas fortuit que cette œuvre ait été élaborée ici, au Québec, là où la préoccupation pour la forme et la construction du récit, au fur et à mesure qu'on s'en distancie, a fortement marqué l'avènement des pratiques modernes et contemporaines. La référence à un « sujet » a été, ici, dans l'histoire de l'art québécois, plus souvent qu'à son tour vilipendée. La méfiance que Raymonde April manifeste envers les contenus trop littéraires, trop directifs, nous semble en droite ligne avec une posture sur laquelle sont fondées nombre de pratiques fructueuses qu'on retrouve ici, et pas ailleurs (et particulièrement pas dans le monde anglo-saxon). Le parti pris que Raymonde April adopte pour la circularité, tant dans la façon dont elle invite le spectateur à cheminer dans son œuvre que dans la façon dont elle-même se prête au jeu des retours en arrière, proposant même - en images - sa propre historiographie, revenant sans cesse sur sa condition de photographe et neutralisant constamment toute échappée vers un sens univoque, ce parti pris la situe sans conteste 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'instrumentalisation. Par nombre de ses défis et par sa fidélité à une certaine vision, Raymonde April nous apparaît aujourd'hui comme un des derniers avatars, à la fois les plus originaux et les plus inattendus, de cette tradition. Le fait que cette tradition trouve à se réincarner dans une pratique où on ne l'attendait pas, dans la photographie, et dans un discours résolument post-formaliste, dans les parages de l'autofiction et dans la contestation d'une certaine conception de la photographie, ne fait qu'ajouter à l'intérêt qu'une telle œuvre suscite déjà, à bien des égards et à très juste titre.

Aprilian Scenes

By France Gascon

Relatively early in her career, Raymonde April became the first art photographer in Quebec to establish a body of work employing what would come to be called, echoing a similar and increasingly noticeable trend in literature, “self-fiction”. When the Musée d’art de Joliette presented the first retrospective of her work, *Les Fleuves invisibles*,¹ in 1997, it was clear from the critical reception that this exhibition was the consecration of a form of photographic expression no longer turned towards the document and finding its subject in others, but towards instead the personal, the non-event and its dramatisation. This new form of expression discarded the grand subject, exoticism and denunciation of every description, yielding in their place to the everyday and its insignificant moments, here magnified but nevertheless devoid of any overly dramatic emphasis. At the same time, photographic projects of a documentary, social or conceptual nature, which had dominated for decades previous, no longer appeared to be the only high roads to the creation of great works of art. A photographic practice in an intimist vein, or one with the appearances of such, thus provided enough audacity to sustain the development of a major body of work. “A body of work. Individual, if not unique. And accomplished”,² Stéphane Aquin concluded at the time in *Voir*, while Bernard Lamarche wrote in *Le Devoir* that “April has shifted various codes of Quebec documentary photography, along with its tradition, which in the end has founded another”, seeing “true value” in her imagery.³

Everywhere it goes, self-fiction seems to carry with it a whiff of scandal or, at the very least, cause a stir. Often it is granted a place only grudgingly. It is as if photographing oneself, choosing oneself

1 *Raymonde April - Les Fleuves invisibles*, Musée d’art de Joliette, 1997 (toured 1998-2001). Exhibition catalogue. Text by the curator, Nicole Gingras.

2 Stéphane Aquin, “Raymonde April: Art poétique”, *Voir* (Montreal). vol. 11, no. 42 (16-22 Oct. 1997): 55.

3 Bernard Lamarche, “Les beaux jours de l’intime: Raymonde April: Les Fleuves Invisibles”, *Le Devoir*, Saturday 6 December 1997, p. B9.

as the subject, without submitting to the “autobiographical pact” (“I’m telling you everything”, the autobiographer says), creates a confusion of genres—part fiction, part confidence—and opens the door to narcissistic or exhibitionist foible, quickly seen as a source of boredom or repetition. As if, also, self-fiction goes hand in hand with a lack of concern for formal questions and unfailingly results in an impoverishment of narrative form—something I believe to be the exact opposite of what can be seen in the work of Raymonde April.

In examining the succession of images that April has created since the late 1970s, it becomes quite apparent that her formal universe has been accompanied since quite early on by a number of twists and turns, as well-constructed and delineated as this universe was right from the earliest positions she adopted. In April’s work, photographing her private world did not dictate a sole form or an unchanging point of view, but opened the door, rather, to veering off in multiple directions. There can be no doubt that in her work the private sphere has also been a stylistic journey, or that the spectre of repetition was also brushed aside. Subjects, formats, point of view: nothing, here, appears to be fixed; all this, we realise, monopolises her attention as she relegates “spicy” autobiographical or self-fictional content to a more indefinite and almost reticent background.

This can be observed in the first pictures she exhibited in a Montreal gallery, in 1980,⁴ including *Mais qui donc pourrait me faire mal?* from 1979; they depict a cinematic persona, the artist herself, in a vaguely melodramatic role. A text, with an air of inner thought, reinforces the image. The composition cuts off her head, leaving the rest, including the text, the task of interpretation. The staged effect is emphasised, but the interpretation nevertheless remains ambiguous. Following this series there followed other self-portraits, although now devoid of any text. Here the connection with the world of images was more direct: the persona on display, if persona it still was, had become more artistic; the photographer appeared to be playing herself. The studio in *Portrait de l’artiste #1*, from 1980, and the artist’s tools, such as the transparent sheet serving as a support for the slides, in *Debout sur le rivage* from 1984 (the third of nine images), provide both the setting and the elements of the “set design”. Here the boundary between what could pass for “real” or “authentic” and what could pass for staged has become more tenuous. In 1981, in *Miniatures*, April would introduce images—landscapes—taken from books, thereby discreetly staking a claim to appropriation and presenting it as one of the modes of her production of images, to which she would return countless times thereafter.

Throughout all these changes the self-portrait continued to be present, but often as a mere counterpoint to several other kinds of images which, very carefully, we could describe as landscapes, portraits or still lifes. In the meantime the outdoors had also intruded into the camera’s field of view, surreptitiously at first by way of its reproduction, such as the landscapes in the series of *Miniatures*.

Innovations are never in short supply; they follow one upon the other. The pace picks up considerably, however, with the veritable Copernican revolution in Raymonde April's work that was the *Sphinx* series in 1989. Produced in Paris, *Sphinx* depicts unknown individuals outdoors, something never before seen in her work. Here, for the first time, she engages with a world she does not fully control and which unfolds before her, at a distance, without her having staged it. At most she selects the angles, the excerpts, and of course reorganises everything afterwards, as she always does when placing pictures in sequence, a process to which she ultimately subjects most of her work. This series also brought a new variation in the format of her photographs, which until then had been rather small and sometimes even minuscule. They now assumed almost monumental proportions, conveying authority and multiplying their references to great genres, such as the portrait of an intellectual in a reflective mood in her boudoir alluded to a little later by *Le Portrait de Michèle*, in 1993.

Afterwards, the film, the fresco and the mosaic also burst without warning into April's vocabulary (or rather her syntax). And later colour photography. There is thus no doubt that the creation of a form and the means of construction are as important as the content, if not more so, and that April throws herself entirely into this aspect of her work. It is clear that it does not scrimp on new techniques. That it is inventive in its form. And that it takes sharp turns just as often as it likes.

Raymonde April's oeuvre is incontestably autobiographical—there are too many traces of this to go unnoticed—but in a way, we must hasten to add, that constantly leads us to keep our distance from this term. I have remarked elsewhere, in a discussion of her self-portraits,⁵ that her comments on her work most often focus on the ways in which the image is constructed and not on the topics chosen, which we nevertheless surmise without great difficulty come from her immediate environment. Her private world may very well stare us in the face, but it is rarely the topic of her work and she carefully avoids emphasising its presence. While we may recognise that a private world is being revealed in these images and that the characters who reappear throughout them seem to play no other role than their own, this fact is rarely mentioned, in the title or elsewhere. Modesty appears to be the guiding principle, but this is a result more of the sense of secrecy April seems to prefer, or perhaps even cultivate, by avoiding anything which might have the effect of penetrating it. Thus personal stories—in fact stories we have no doubt are personal—are stippled much more than they are made clear.

This preference for silence is not the product of chance, and Raymonde April's muteness is the very basis of the “palimpsest of ‘narrative persons’”, in Régis Durand's description,⁶ to which her work gives rise. By shunting aside personal stories, room is made for other kinds of narratives, more generic and more universal. And this is one of the tours de force of her work: as authentic as the original “casting” that is the source of these works may be, fiction finds a way of creeping in,

5 France Gascon, “Hors-série. Les autoportraits de Raymonde April”, *Trois* 14, no. 1 (1998): 77-87.

6 Régis Durand, “[Sans titre]”, *Réservoirs soupira: photographies 1986-1992* (Quebec City: VU, 1993), n.p.

everywhere, to the scenes she has chosen. The situations and poses she selects, because they are sufficiently free of overly precise references, are able to transcend the banal and, more often than not, attain an authentic iconic state.

This reversal is as unexpected as it is spectacular. This is not a place we expect to find a photographer. It is one thing for her to turn her back on the document and technical feats,⁷ or on the omniscient attitudes that photographic art has always preferred; we would not have been surprised to see her take advantage of the photographer's dominant position—and viewfinder—to bring out, in her own way, what might well be lost to sight. But this is not what she has chosen to do, and we never expected a photographer to carry out a style exercise this radical, who moves ahead as if masked, under cover of the personal, but who rejects any form of misplaced or blaring confidence, any overly emphasised feat, and prefers instead to explore great “photographic phrases”, phrases made out of various scattered elements and whose signature is sometimes (often, in fact) absent, but on which she imprints an audacity which, in the end, is her true signature.

It is fascinating to watch Raymonde April move through the world of photography and, this whole time, to see her play with images in such a lyrical manner, as if the nature of her oeuvre was more musical than iconographic and as if, whether presented in isolation or as a group, they were always in flux and never entirely fixed in their references, boundaries or even their meaning, part-way between the personal and the universal, the private and the public, the awe-inspiring and the innocuous.

The way she inverts roles, passing from photographer to archivist and back again, is somewhat disconcerting, even in contemporary art, which has seen many other practices like it. Very early in the development of her work April made space for images which were not her own. At the time she began doing this, in the *Miniatures* in 1981, the art of quoting had long been a tool at the disposal of painters, photographers and many other kinds of artists. There was nothing startling about this in itself. Except that, when we compare their techniques, we see that April, unlike most artists who use quotations, employs them in situations where the quotation merges with her own idiom. Whereas a quotation in the visual arts is usually accompanied by some sort of sign indicating that it is a borrowing (something that is pointless when the object being borrowed is quite familiar), April seeks out instead anonymous quotations with no artistic signature. In her work we see a desire, reiterated many times over, not to impose the figure of the artist as someone erudite, omniscient, who gives lessons or is simply grandiloquent. A refusal to be seen as a sort of authority, dictating meaning or a moral or inspiring awe, is part of her personal stamp. She dreads technical or compositional feats. Images, she seems to be saying, should be part of a flow that resembles the theatre of life, out of which, moreover, they arise. If they appear to have been manufactured, she also seems to be saying, we should attribute this effect to the theatre of everyday life and not to an omniscient or omnipotent photographer or stage director.

7 “I am not a very good technician, so if I need to learn something I only learn what I need”, Raymonde April, in Robert Enright, “Secret Sharer: An Interview with Raymonde April”, *Bordercrossings* 108 (December 2008): 70.

What at the beginning was only a more or less perceptible quoting effect became more extreme with time. In several series made over the past few years we have witnessed a veritable blurring of the boundary between what is generally understood as a work of art signed by the photographer, meaning the picture as it was taken and printed by this same photographer, and the work of researching and selecting material in the archives, work Raymonde April has taken on with a rare intensity. Original photographs and photographs taken from the archives, both personal and otherwise, find themselves treated as if they were from one and the same continuum. Indeed one non-negligible aspect of April's work has been devoted the past few years to projects which feature her own old photographs, such as *Tout embrasser* in 2001, or which feature photographs taken by others. And not just any "other": snapshots taken for example by her father, an amateur photographer she admired, or, in the project she shared with Michèle Waquant in 2005, *Aires de migration*,⁸ photographs of members of her family, covering several generations and taken, as we might expect, by unidentified and anonymous photographers.

It is clear that the "flow" of these put aside, forgotten and rediscovered photographs and what they say about the affective bonds they create around them corresponds on every level with what April's other photographs, featuring what Jean-Claude Rochefort describes as "friendly human presences"⁹ –friends and family on vacation, resting, engaged in leisure activities or on an escapade–were also trying to pin down. The personal, in her photographs, is much more than images depicting friends and family; it is, above all, a portrait of the nearby places and situations where these affective bonds can flourish free of constraint or convention (other than those which we agree to amongst ourselves) and far from the disembodied environment of work, to mention only that environment. Although we never read their names, and the nature of the affective bond is never or rarely made clear, we sense from the gestures (or absence of gestures) and situations the fundamental relationships being forged among these people. The same is true of groups of people, such as that in *Autobus* from 2010, in which we can sense the nearness, the near-family quality.

Contagiously, the personal relationship inferred in many photographs ends up inflecting them all, including those which simply depict a place, at times quite distant and thus by definition exotic, such as *Chanteur (Pékin)*, from 2010. Despite the lack of the indications, we understand that a bare wall (*Gravitas*, from 2007) or a view of a cafeteria (*Cantine*, from 2004), may have been, momentarily or for a longer period, part of the artist's familiar surroundings, and that she found in them something of interest formally. In fact from one end of her work to the other we sense that April has maintained the same "respiration" between the objects which attract her attention, whether they are self-portraits, the settings she passes through, her regular (or off the beaten track) travels and sometimes the studies of texture and light for which her immediate environment served as the pretext. The same respiration is also maintained between older and contemporary

8 Exhibition *Aires de migration - Raymonde April, Michèle Waquant*. Le Quartier, Centre d'art contemporain de Quimper, 2005 (toured 2005). Exhibition catalogue. Texts by Raymonde April, Michèle Waquant and Chantal Boulanger.

9 Jean-Claude Rochefort, "Bifurcations. Notes et matériaux", *CV Ciel variable*, special section "Raymonde April, Bifurcations, Prix Borduas 2003", p. 18.

photographs and between self-portraits, portraits, landscapes and other images which depict only elements of the setting. References to artists' working lives also recur: images of studios and work spaces, often her own but also those others (*Chambre noire de Desmond Adams*, from 2010)—impromptu and unaffected compositions (*Intérieur [Pékin]*, from 2010) taken furtively which recall in a vague way, without seeming to, genre scenes similar to those of Ingres (*Odalisque*, from 2006) or Chardin (*Adrienne*, from 2006). All these elements, by virtue of their recurrence, remind us that there is a cosmogony at work in all Raymonde April's work that maintains its equilibrium despite the addition of foreign elements, which constantly bring it up to date, meaning into the present and the everyday, the very stuff of her photography.

* * *

The persistence of this cosmology and constant updating in new settings and sometimes on new supports, as well as April's loyalty to certain beliefs that have been apparent since as far back as the 1970s and 80s, places us in the presence of a body of work that displays, and on this there can be no doubt, a true aesthetic. The wager of constructing this body of work around a medium which, because of its highly technical nature and well marked out codes, could appear to April to be refractory, and treating it as if it were a choral work, developing over time in several registers and leading viewers into stories which make room for them, was a mad one. A great deal of audacity was needed to think that photography could lend itself to what seems to be the outer limit of a counter-use.

I do not believe that it is by chance that this body of work was developed in Quebec, where concern for the form and construction of stories strongly marked the emergence of modern and contemporary artistic practices the more these practices distanced themselves from narrative. In the history of Quebec art, the reference to a "subject" has been disparaged more than it deserved. Raymonde April's distrust of overly literal and directive content seems to me to be directly connected to an attitude underlying many fruitful artistic practices in Quebec but not elsewhere (and particularly not in the Anglophone world). Raymonde April's commitment to circularity, both in the way in which she invites the viewer to traverse her work and in the way she lends herself to this sport of looking back, going so far as to offer up, in images, her own historiography, constantly returning to her condition as photographer and neutralising all escape into a one-dimensional meaning, incontestably situates her in the great formalist tradition of Quebec art wherein the image, in itself, is a subject of unceasing investigation. It deserves our complete attention and we dread, above all else, it being made an instrument. The nature of many of the challenges she has tackled and her loyalty to a particular vision make Raymonde April seem today like one of the last, and one of the most original and unexpected, figures in this tradition. The fact that this tradition has been reincarnated in an artistic practice—photography—where we did not expect to see it, and in a resolutely post-formalist discourse, close to self-fiction and contrary to a certain conception of the medium, only adds to the many-faceted and quite deserved interest her work has already generated.

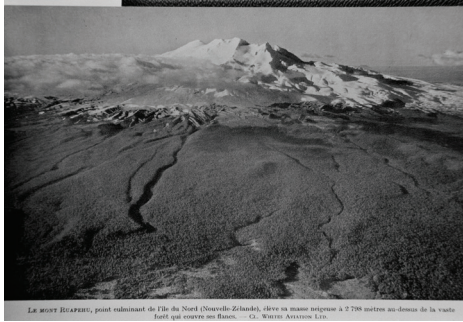


Mais qui donc pourrait me faire mal ?



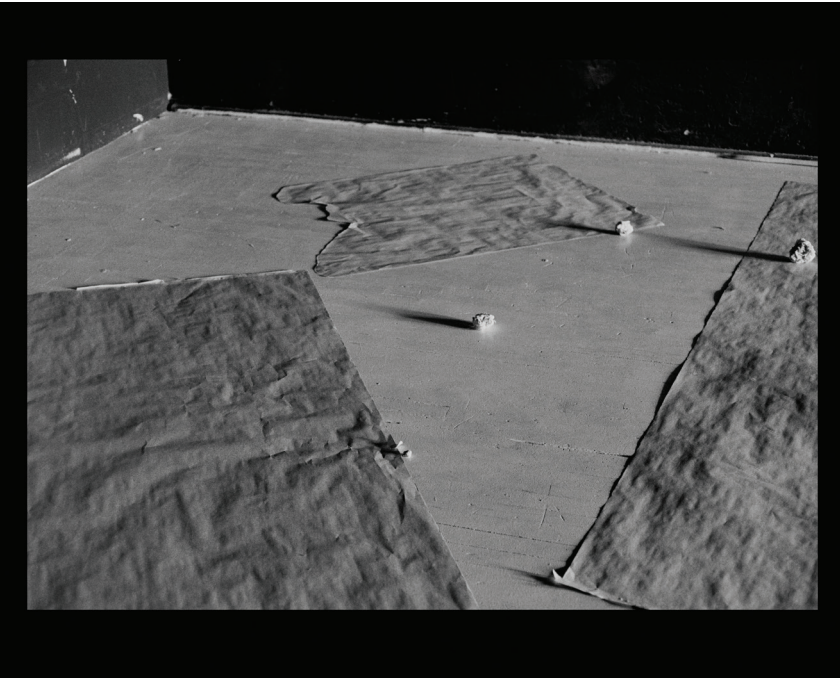






Le MONT ELAPERT, point culminant de l'île du Nord (Nouvelle-Zélande), élève sa masse imposante à 2 700 mètres au-dessus de la vaste forêt qui couvre ses flancs. — G. WILSON. ANTIPODES 1/10.







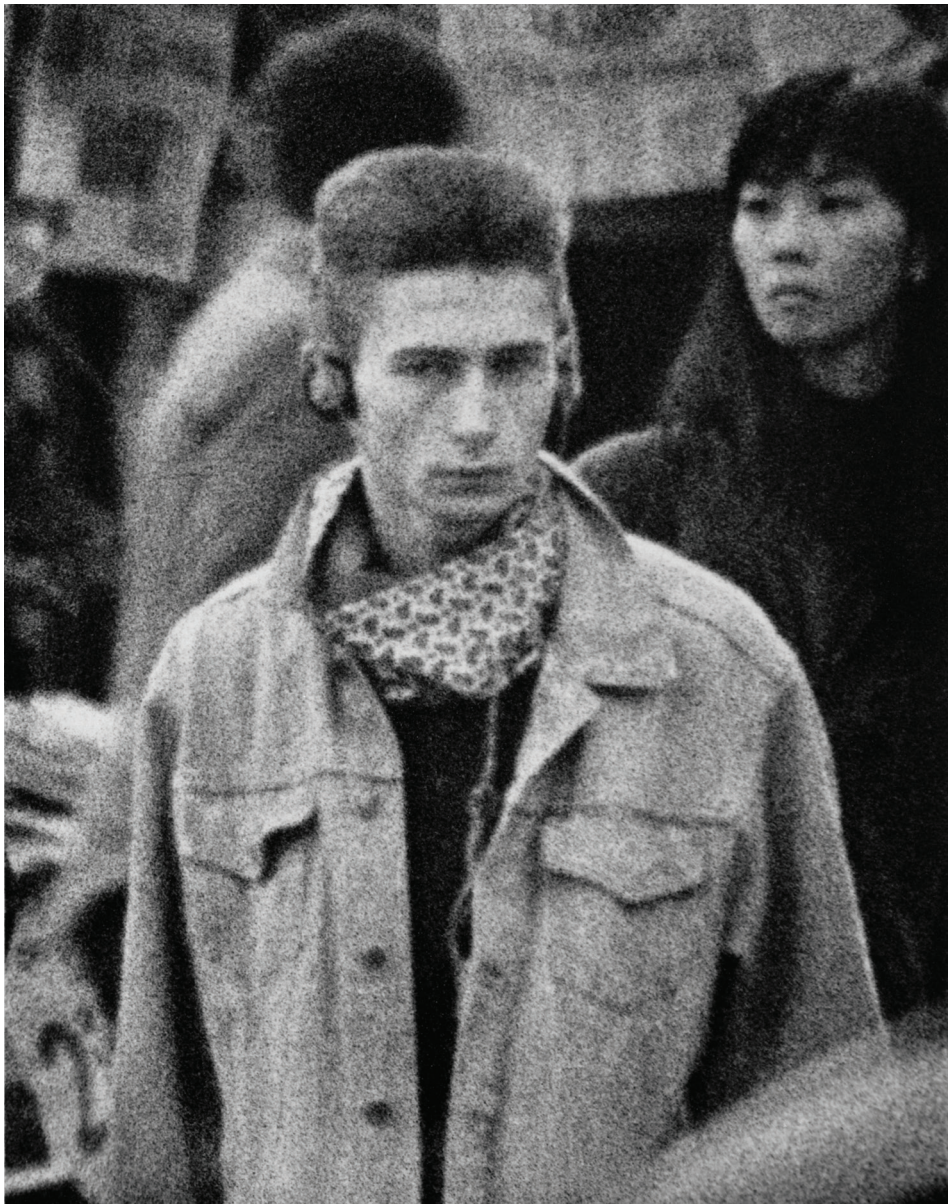










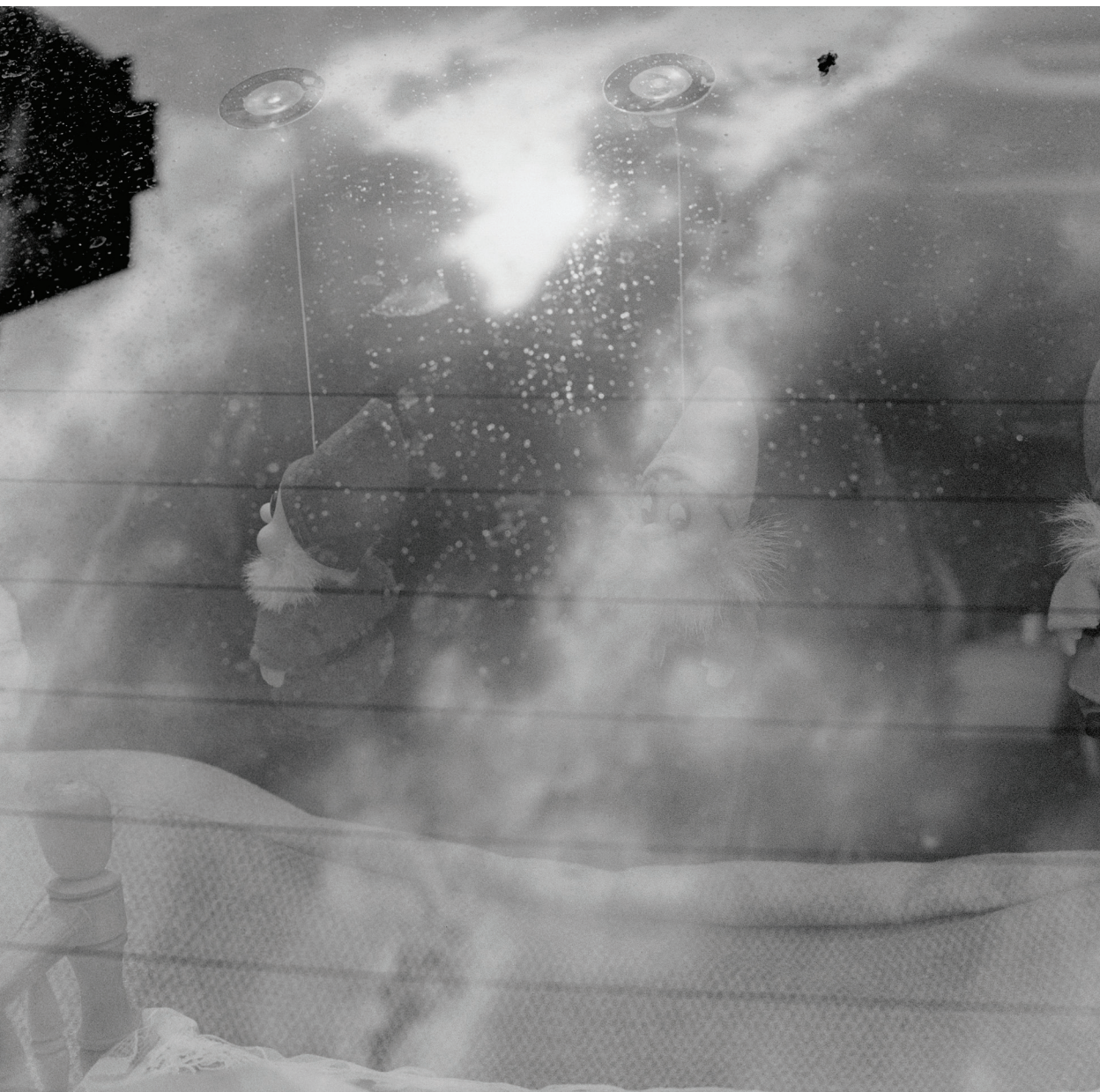


















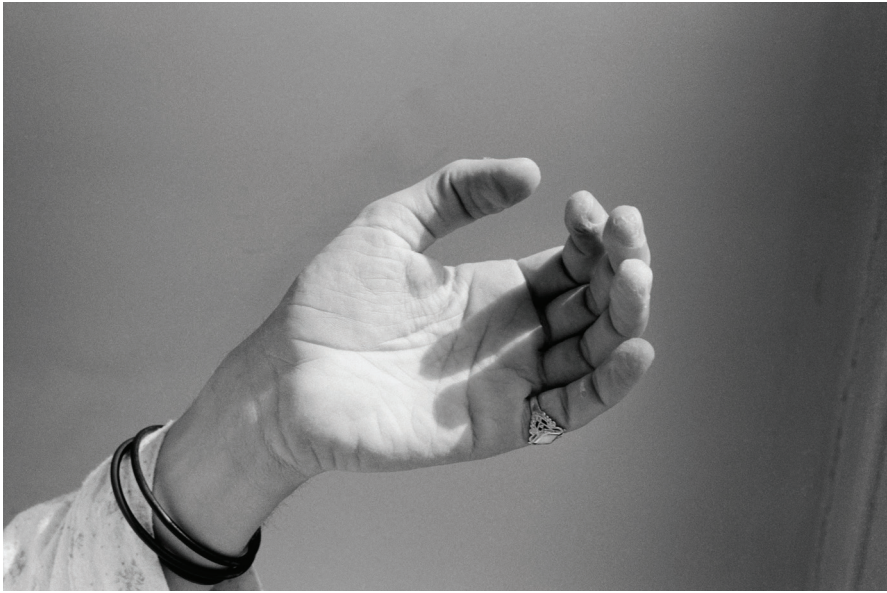




























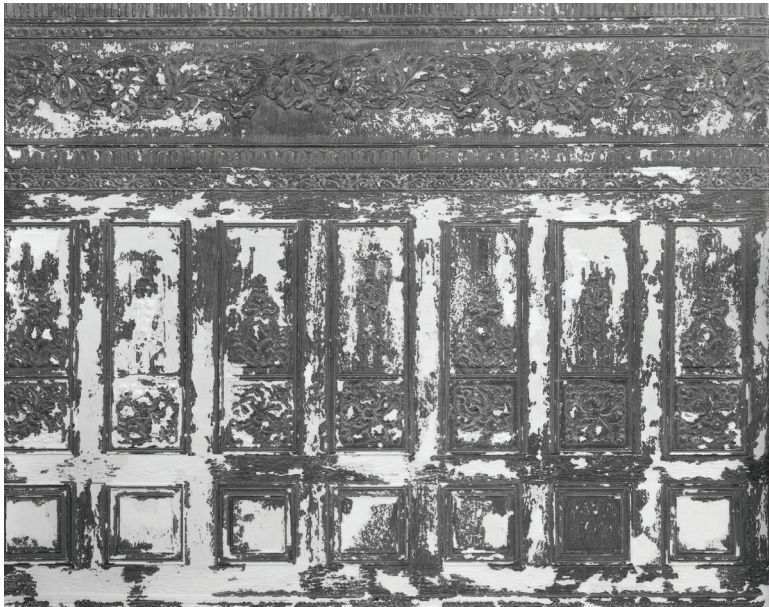












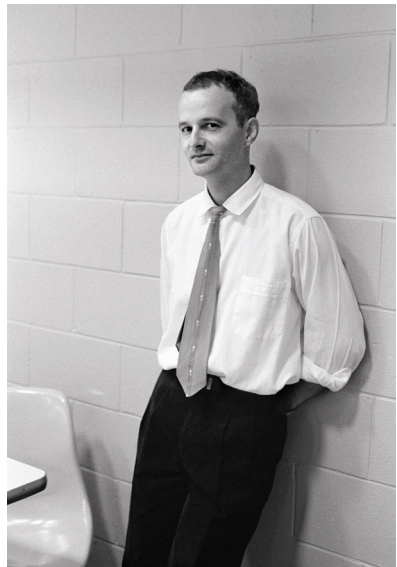




































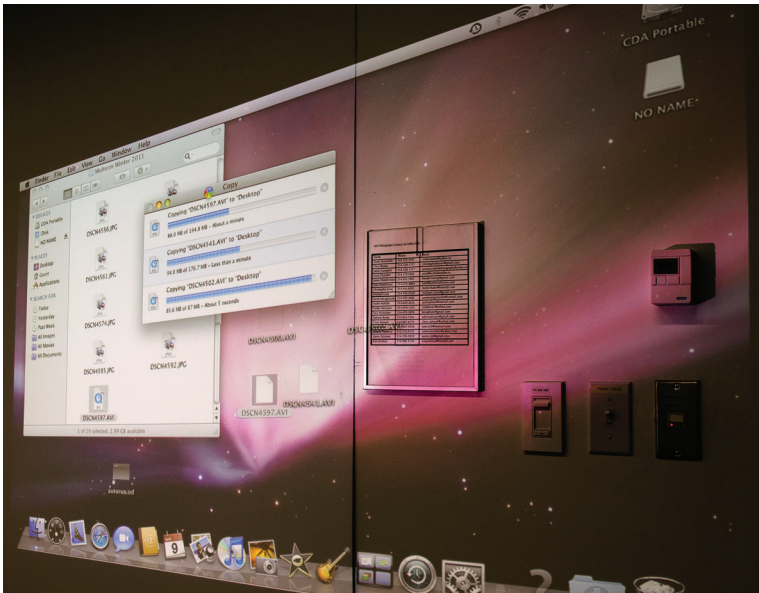














Liste des œuvres | List of the works

- 17 *Mais qui donc pourrait me faire mal?*, 1979, 40,5 x 50,5 cm – épreuve argentique
- 18 *Autoportrait au sac*, 1978, 40,5 x 50,5 cm – épreuve argentique
- 19 *Portrait de l'artiste #1*, 1980, 40,5 x 50,5 cm – épreuve argentique
- 20-21 *Miniatures*, 1981: extraits de 7 photographies, 20,5 x 25 cm ch. – épreuves argentiques
- 22 *Jour de verre*, 1983: extraits de 24 photographies [chaise, 40,5 x 50,5 cm], [paysage, 99 x 122 cm] – épreuves argentiques
- 23 *Jour de verre*, 1983: extrait de 24 photographies [silhouette, 99 x 122 cm] – épreuve argentique
- 25 *Debout sur le rivage*, 1984: 3^e de 9 photographies, 100 x 100 cm – épreuve argentique
- 26 *Les chansons formidables*, 1987: 2^e de 11 photographies, 88 x 121 cm – épreuve argentique
- 27 *Les chansons formidables*, 1987: 5^e de 11 photographies, 88 x 121 cm – épreuve argentique
- 28 *Une mouche au paradis*, 1988: 1^{re} de 4 photographies, 170 x 120 cm – épreuve argentique
- 29 *Une mouche au paradis*, 1988: 2^e et 3^e de 4 photographies, 120 x 170 cm – épreuves argentique
- 30 *Sphinx*, 1989: 1^{re} de 6 photographies, 139 x 110,5 cm – épreuve argentique sur toile
- 31 *Sphinx*, 1989: 4^e de 6 photographies, 134,5 x 101,5 cm – épreuve argentique sur toile
- 32 *La tasse blanche*, 1991, 81 x 96 cm / *Journée de chutes*, 1990, 153 x 225 cm – épreuves à développement chromogène
- 33 *Le portrait de Michèle*, 1993, 183 x 183 cm – épreuve à développement chromogène
- 35 *L'arrivée des figurants*, 1997: extrait de la 1^{re} partie, 120 x 88 cm – épreuve argentique
- 36-37 *L'arrivée des figurants*, 1997: extraits de la 1^{re} partie, 120 x 162,5 cm, 120 x 85,5 cm – épreuves argentiques
- 38-39 *L'arrivée des figurants*, 1997: extraits de la 2^e partie, 120 x 91 cm, 120 x 157,5 cm – épreuves argentiques
- 40 *L'arrivée des figurants*, 1997: extrait de la 3^e partie, 120 x 90 cm – épreuve argentique
- 42-43 *Tout embrasser*, 2000-2001: extraits 499/517, 500/517, 501/517, 502/517, 503/517, 504/517, 118, 7 x 178,4 cm ch. – épreuves argentiques
- 44 *Tout embrasser*, 2000-2001: extraits 256/517, 273/517, 275/517, 276/517, 279/517, 282/517, 45,7 x 61 cm ch. – épreuves argentiques
- 45 *Tout embrasser*, 2000-2001: extraits 255/517, 260/517, 266/517, 272/517, 274/517, 283/517, 35 x 50,8 cm ch. – épreuves argentiques
- 46-47 *Tout embrasser*, 2000-2001: extraits 71/517, 72/517, 73/517, 74/517, 118,7 x 178,4 cm ch. – épreuves argentiques
- 48 *Tout embrasser*, 2000-2001: extraits 85/517, 97/517, 98/517, 99/517, 100/517, 101/517, 103/517, 104/517, 91,5 x 139,7 cm ch. – impressions au jet d'encre

- 49 *Tout embrasser*, 2000-2001 : extraits 368/517, 371/517, 76,2 x 115,5 cm ch. – épreuves argentiques
- 51 *Dix images seules*, 2004 : extrait *Mosaïque*, 112 x 157,5 cm – impression au jet d'encre
- 52 *Dix images seules*, 2004 : extrait *Famille*, 112 x 157,5 cm – impression au jet d'encre
- 53 *Dix images seules*, 2004 : extrait *Miroir*, 112 x 157,5 cm – impression au jet d'encre
- 54 *Dix images seules*, 2004 : extrait *Quatre amis*, 112 x 157,5 cm – impression au jet d'encre
- 55 *Dix images seules*, 2004 : extrait *Cantine*, 112 x 157,5 cm – impression au jet d'encre
- 57 *Quelques sujets*, 2006 : extraits *Adrienne*, *Clip*, 71 x 91,5 cm ch. – impressions au jet d'encre
- 58 *Quelques sujets*, 2006 : extraits *Garçon*, *Papillon*, 71 x 91,5 cm ch. – impressions au jet d'encre
- 59 *Quelques sujets*, 2006 : extraits *Odalisque*, *Seau*, 71 x 91,5 cm ch. – impressions au jet d'encre
- 60-61 *Inconsciences*, 2004 : *Loups*, *Walker Evans*, 91,5 x 265 cm ch. – impressions au jet d'encre
- 63 *Gravitas*, 2007 : *Autoportrait au couteau*, 43 x 56 cm – épreuve à développement chromogène / *Mur nord, 22 juin 2007*, 102 x 127 cm – épreuve argentique
- 64 *Gravitas*, 2007 : *Mur sud, 7 juin 2007*, 102 x 127 cm – épreuve argentique
- 65 *Gravitas*, 2007 : *Mur sud (détail)*, 20 juin 2007, 102 x 127 cm – épreuve argentique
- 67 *Aires de migrations*, 2005 : extraits *Pêche*, 40,6 x 60 cm / *Maisons*, 40,6 x 50,8 cm, images d'archives vers 1950 – impressions au jet d'encre
- 68 *Équivalences*, 2010 : *Tableau (Michèle Waquant)*, 99 x 136 cm / *Atelier rue Préfontaine*, 99 x 132 cm – épreuves à développement chromogène
- 69 *Équivalences*, 2010 : *Robe*, 99 x 123 cm – épreuve à développement chromogène
- 70 *Équivalences*, 2010 : *Chambre noire de Desmond Adams*, 99 x 132 cm / *Pierre*, 99 x 68,5 cm – épreuves à développement chromogène
- 71 *Équivalences*, 2010 : *Stade (chantier olympique)*, 99 x 123 cm – épreuve à développement chromogène
- 72 *Équivalences*, 2010 : *Chanteur (Pékin)*, 99 x 123 cm – épreuve à développement chromogène
- 73 *Équivalences*, 2010 : *Hutong*, 99 x 132 cm – épreuve à développement chromogène
- 74 *Équivalences*, 2010 : *Intérieur (Pékin)*, 76 x 57 cm – épreuve à développement chromogène
- 75 *Équivalences*, 2010 : *Binqing 2 (Pékin)*, 76 x 102 cm / *Queues de radis*, 76 x 102 cm – épreuves à développement chromogène
- 76 *Mon regard est net comme un tournesol*, 2011 : *Autoportrait aux ombres*, 1981, 51 x 76 cm – épreuves à développement chromogène
- 77 *Mon regard est net comme un tournesol*, 2011 : *Autoportrait aux renards*, 1979, 40,5 x 61 cm / *Baigneuse*, 1995, 36 x 51 cm / *Serge et Adrienne*, 2000, 40,5 x 61 cm – épreuves à développement chromogène

- 78 *Mon regard est net comme un tournesol*, 2011 : *Autoportrait au rideau*, 1991, 61 x 91,5 cm – épreuve à développement chromogène
- 79 *Mon regard est net comme un tournesol*, 2011 : *Atelier, boul. Saint-Laurent*, 1985, 61 x 91,5 cm – épreuve à développement chromogène
- 80 *Mon regard est net comme un tournesol*, 2011 : *Pohénégamook*, 2000, 76 x 112 cm / *Pêche*, 1990, 81 x 101,5 cm – épreuves à développement chromogène
- 81 *Mon regard est net comme un tournesol*, 2011 : *Rayon*, 2000, 71 x 101,5 cm – épreuve à développement chromogène
- 82 *Mon regard est net comme un tournesol*, 2011 : *Charles et Nathalie*, 1996, 101,5 x 76 cm – épreuve à développement chromogène
- 83 *Mon regard est net comme un tournesol*, 2011 : *Autoportrait au balcon*, 1985, 56 x 81 cm / *Rosiers*, 2010, 91,5 x 122 cm – épreuves à développement chromogène
- 84 *Mon regard est net comme un tournesol*, 2011 : *Mes parents*, 1995, 85 x 102 cm – épreuve à développement chromogène
- 85 *Mon regard est net comme un tournesol*, 2011 : *Fenêtre à la Chimère*, 1988, 40,5 x 56 cm / *Rosiers sous la pluie*, 2007, 91 x 114 cm – épreuves à développement chromogène
- 86 *Mon regard est net comme un tournesol*, 2011 : *Gérald en chandail multicolore*, 2006, 76 x 101,5 cm – épreuve à développement chromogène
- 87 *Mon regard est net comme un tournesol*, 2011 : *Jupe bleue*, 2000, 40,5 x 61 cm – épreuve à développement chromogène
- 88 *Grosse semaine*, 2011 : *Projection*, 2011 / *Autobus*, 2010, 43 x 56 cm ch. – impressions au jet d'encre
- 89 *Grosse semaine*, 2011 : *Chez le voisin*, 2011 / *Bureau*, 2009, 43 x 56 cm ch. – impressions au jet d'encre

Biobibliographie – Raymonde April

Née à Moncton en 1953, Raymonde April a grandi à Rivière-du-Loup. À une époque où la photographie est pratiquée dans une perspective plus souvent documentaire qu'artistique, elle développe sa démarche de manière autonome, lors de ses études en arts visuels à l'Université Laval, influencée par la littérature et le cinéma. Impliquée dans son milieu, elle cofonde La chambre blanche en 1978 à Québec, l'un des premiers centres d'artistes autogérés au Canada.

Depuis une trentaine d'années, Raymonde April a présenté son travail lors de nombreuses expositions solos au Québec et à l'étranger, notamment au Musée d'art de Joliette, au Musée d'art contemporain de Montréal, à la Morris & Helen Belkin Art Gallery de Vancouver, au 19, Centre régional d'art contemporain de Montbéliard, à La Fundació La Caixa de Tarragone et au Musée Arthur Rimbaud de Charleville-Mézières. Raymonde April a également réalisé des œuvres filmiques dont *Tout embrasser*, diffusée à plusieurs occasions, en particulier au Festival international du nouveau cinéma et des nouveaux médias de Montréal. Au cours de 2005, son exposition avec Michèle Waquant, *Aires de migrations*, circulait entre autres au Quartier, Centre d'art contemporain de Quimper, au Centre d'exposition de Baie-Saint-Paul et à VOX, centre de l'image contemporaine à Montréal. En 2011, son exposition *Mon regard est net comme un tournesol* était présentée chez Optica dans le cadre du Mois de la Photo à Montréal. Outre les catalogues de ses expositions, son travail a fait l'objet de plusieurs publications dont *Réservoirs Soupirs* (VU, 1993), *Portraits d'artistes: Raymonde April* (Varia, 2006) et *L'eau renversée* (Dazibao, 2002); elle est également l'auteure de *Soleils couchants* (J'ai VU, 2004). On retrouve les œuvres de Raymonde April dans plusieurs collections publiques dont celles de la Bibliothèque nationale de France à Paris, du Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa et du Musée national des beaux-arts du Québec dans la ville de Québec. Nommée Officier de l'Ordre du Canada en 2010, elle a reçu plusieurs distinctions dont le prix Paul-Émile-Borduas (2003), le prix de l'Atelier-résidence du Québec à New York (2004) et le prix Paul de Hoeck et Norman Walford de réalisation professionnelle en photographie artistique (2005). En 2008, elle était également finaliste du prix Grange du Musée des beaux-arts de l'Ontario. Vivant à Montréal, Raymonde April est professeure de photographie au Département d'arts plastiques de l'Université Concordia.

France Gascon

Historienne de l'art, France Gascon a été conservatrice au Musée d'art contemporain de Montréal (1978-1988), conservatrice en chef du Musée McCord (1988-1993) et directrice du Musée d'art de Joliette (1994-2005). Impliquée dans l'art public, elle a aussi œuvré à titre de commissaire puis de directrice pour le Musée d'art urbain de Montréal et agit dans ce domaine à titre d'experte-conseil. Auteure prolifique, elle compte à son actif plusieurs catalogues d'expositions et articles spécialisés dans des revues d'art actuel et de muséologie. Ses publications ont souvent été récompensées de prix, notamment le prix commémoratif George Wittenborn pour le catalogue *Raymonde April – Les Fleuves invisibles*, une exposition présentée au Musée d'art de Joliette en 1997, et le prix de l'American Association of Museums pour le catalogue *Clara Gutschke. La série des couvents* (1999).

Bio-bibliography - Raymonde April

Raymonde April was born in Moncton in 1953 and grew up in Rivière-du-Loup. At a time when photography practice was more often documentary than artistic, she developed her ideas independently during studies in visual arts at Université Laval, influenced by literature and film. She has been active in the artistic community, co-founding La chambre blanche in 1978 in Quebec City, one of the first artist-run centres in Canada.

Over the past thirty years, Raymonde April's work has been shown in numerous solo exhibitions in Quebec and abroad at venues including the Musée d'art de Joliette, the Musée d'art contemporain de Montréal, the Morris and Helen Belkin Art Gallery in Vancouver, Le 19, Centre régional d'art contemporain in Montbéliard, La Fundació Caixa in Tarragona and the Musée Arthur Rimbaud in Charleville-Mézières. Raymonde April has also made films, including *Tout embrasser*, which has been shown on various occasions, notably at Montreal's Festival international du nouveau cinéma et des nouveaux médias. Her exhibition with Michèle Waquant, *Aires de migration*, circulated throughout 2005 to a number of venues, including Le Quartier, Centre d'art contemporain in Quimper, the Centre d'exposition de Baie-Saint-Paul and VOX, centre de l'image contemporaine in Montreal. In 2011, an exhibition of her work entitled *Mon regard est net comme un tournesol* was presented at Optica during the Mois de la Photo à Montréal. In addition to exhibition catalogues, her work has been the subject of several publications, including *Réservoirs Soupirs* (VU, 1993), *Portraits d'artistes: Raymonde April* (Varia, 2006) and *L'eau renversée* (Dazibao, 2002); she is also the author of *Soleils couchants* (J'ai VU, 2004). Raymonde April's work can be found in several collections, including those of the Bibliothèque nationale de France in Paris, the National Gallery of Canada in Ottawa and the Musée national des beaux-arts du Québec in Quebec City. Named an Officer of the Order of Canada in 2010, she has been granted several distinctions, including the Paul-Émile-Borduas award (2003), the Quebec studio in New York award (2004) and the Paul de Hoeck and Norman Walford career achievement award for art photography (2005). In 2008, she was also a finalist for the Grange prize of the Art Gallery of Ontario. Raymonde April lives in Montreal and is a professor of photography in the Fine Arts Department of Concordia University.

France Gascon

The art historian France Gascon has been a curator at the Musée d'art contemporain de Montréal (1978-88), head curator at the McCord Museum (1988-93) and director of the Musée d'art de Joliette (1994-2005). Her involvement in public art has also led her to work as a curator for and then director of the Musée d'art urbain de Montréal, and she presently works in this field as a consultant. A prolific author, she has written for several exhibition catalogues and contributed specialised articles to contemporary art and museum studies journals. Her publications have often won awards, including the George Wittenborn Memorial Book Award in 1997 for the catalogue *Raymonde April - Les Fleuves invisibles* (1997), an exhibition presented at the Musée d'art de Joliette and the American Association of Museums award for the catalogue *Clara Gutschke: La série des couvents* (1999).

Monographie

Collection sous la direction de | Series edited by **Pascale Bureau, France Choinière**

Raymonde April

Ouvrage sous la direction de | Edited by **Pascale Bureau**

Assistée de | Assisted by **Florence Le Blanc**

Conception graphique | Graphic Design **Joanne Véronneau**

Traduction | Translation **Francine Delorme, Timothy Barnard**

Révision | Revision **Guy Leclerc**

Dazibao

5455, avenue De Gaspé, bureau 903, Montréal (Québec), Canada H2T 3B3

Tél. : 514 845-0063 | info@dazibao-photo.org | www.dazibao-photo.org

VU, centre de diffusion et de production de la photographie

523, rue De Saint-Vallier Est, Québec (Québec), Canada G1K 3P9

Tél. : 418 640-2585 | info@vuphoto.org | www.vuphoto.org

Distribution | **Édipresse**

945, avenue Beaumont, Montréal (Québec), Canada H3N 1W3

Tél. : 514 273-6141 | information@edipresse.ca | www.edipresse.ca

Dépôt légal | Legal Deposit

3^e trimestre 2012 | 3rd Quarter 2012

Bibliothèque et Archives nationales du Québec - Bibliothèque et Archives Canada | Library and Archives Canada

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et Bibliothèque et Archives Canada

Bibliothèque et Archives nationales du Québec and Library and Archives Canada cataloguing in publication

April, Raymonde, 1953-

Raymonde April

(Monographie)

Comprend des réf. bibliogr. Texte en français et en anglais | Includes bibliographical references. Text in French and English

Publ. en collab. avec : Dazibao. | Co-published by: Dazibao

ISBN 978-2-921440-25-7

1. April, Raymonde, 1953- . 2. Photographie artistique. | Photography, Artistic.

I. Gascon, France. II. VU, centre de diffusion et de production de la photographie. III. Dazibao (Galerie d'art). | Art Gallery).

IV. Titre. | Title. V. Collection: Monographie (Dazibao (Galerie d'art)). | Series: Monographie (Dazibao (Art Gallery)).

TR655.A67 2012 779.092 C2012-940900-6F | C2012-940900-6E

© Dazibao, VU, Raymonde April, France Gascon

Tous droits réservés

Cette publication est rendue possible grâce à l'appui du Conseil des arts et des lettres du Québec.

This publication is made possible with the support of the Conseil des arts et des lettres du Québec.

Conseil des arts
et des lettres

Québec 

Achévé d'imprimer en août 2012 par | Printed in August 2012 by **Imprimerie L'Empreinte**

Autres titres de la collection
Other titles in the series

Patrick Altman

Lynne Cohen

Donigan Cumming

Evergon

Bettina Hoffmann

DAZIBAO



Raymonde April

L'historienne de l'art France Gascon offre ici un regard distinctif sur une figure marquante de la photographie canadienne, Raymonde April. Celle-ci propose, depuis plus de trente ans, une photographie qui se traduit parfois par l'autofiction, parfois par l'image documentaire. Un quotidien intimiste et poétique se dévoile par ses scènes réfléchies et touchantes.

In this volume the art historian France Gascon takes a distinctive look at a major figure in Canadian photography, Raymonde April. For the past thirty years April has been creating photographs which at times take the form of self-fiction and at others of documentary images. Her reflective and touching scenes are intimate and poetic glimpses of everyday life.

Dazibao et VU présentent la collection MONOGRAPHIE, un répertoire des incontournables de la pratique actuelle de l'image au Québec.

Dazibao and VU present the series MONOGRAPHIE, a collection of indispensable volumes on contemporary image practices in Quebec.



9 782921 440257

m
monographie