

April, Raymonde ; Boulanger, Chantal ; Waquant, Michèle. — «Retours sur une conversation».— Aires de migrations / Migration areas : Raymonde April / Michèle Waquant. — Quimper-Montréal, Le Quartier, Vox, 2005.— P. 89-99.— also in English : *Looking back on a conversation.*— P. 101-111

Retours sur une conversation¹

Raymonde April, Michèle Waquant et Chantal Boulanger

L'exposition Aires de migrations réunit deux artistes dont les parcours sur le plan artistique et humain se croisent depuis plus de 30 ans. Raymonde April oeuvre essentiellement en photographie, mais aussi en film et en vidéo. Sa pratique, que l'on pourrait qualifier de réflexive, se situe à la jonction du documentaire et de la fiction et propose une transparence de la représentation photographique, amenuisant ainsi la distance entre les images et leurs sujets. Originnaire de Rivière-du-Loup, elle vit à Montréal depuis 1981. Michèle Waquant pratique la vidéo, la photographie, la peinture et l'écriture. Son œuvre parle de temps suspendu, d'écoute attentive du monde qui provoque des rencontres affectives avec les êtres et les choses. Native de Québec, elle vit à Paris depuis 1980.

Chantal Boulanger, directrice, Centre d'expositions de Baie-Saint-Paul

Chantal Boulanger. Intuitivement, vous proposer une exposition à deux me paraissait l'occasion de montrer les résonances que j'ai toujours senties dans vos manières de travailler. À rebours, je me demande comment ce duo a modulé votre réflexion dans l'élaboration même du projet. Vous n'y produisez pas d'œuvres en commun certes, mais vous avez, à partir d'œuvres déjà existantes, procédé, pour cette exposition, à des mises en relation qui suggèrent des rapprochements inattendus entre vos pratiques. Pouvez-vous décrire le processus qui a présidé à vos choix?

Michèle Waquant. Notre proposition a été conçue pour Baie St-Paul où, pour ma part, je ne me voyais pas présenter des œuvres sans les contextualiser. Le fait d'habiter en France m'avait amenée à un questionnement sur ce qui pouvait faire sens dans ce cadre, au Québec. Je tenais à ce que les spectateurs constatent à quel point les œuvres ont un enracinement, une origine. Cela avait la même évidence pour Raymonde et nous nous sommes mises à réfléchir à ce qui nous avait formées, à ce qui nous avait environnées, nous faisant ce que nous sommes maintenant. Nous avons cherché d'où nous venons. Bien que l'exposition ait d'abord été

montrée à Quimper en janvier 2005 à l'invitation de Dominique Abensour, - mais ce sont les aléas du calendrier -, elle avait été pensée pour Baie St-Paul où elle s'est ouverte en avril 2005.

C.B. En ce sens, le regard que vous avez développé ensemble réinvestit le travail de chacune; quelque chose finalement est né de l'idée du duo qui est une autre manière d'actualiser mon intuition de départ.

Raymonde April. Si on considère les images du *Fonds*, par exemple, ces images je les ai rassemblées en pensant à Michèle, elles lui sont adressées. Ce travail d'exploration de mes archives est fait à son intention, en pensant à sa manière de travailler.

C.B. Comme destinataire...

R.A. Comme destinataire et comme partenaire. Ton invitation m'a toujours semblé découler de ce que Michèle et moi nous nous connaissons depuis très longtemps, que nous partageons une longue histoire d'engagement, d'amis communs, de voyages, d'une pratique de la photographie aussi. Nous nous étions dit que si jamais un jour nous faisons un projet ensemble, il comprendrait des recoupements de tout cela et de nous-mêmes en vis-à-vis dans cette traversée puisque nous nous sommes souvent servies l'une l'autre de modèle. Ce qui m'a le plus stimulée, c'était d'essayer de percevoir comment elle travaille et en quoi nous sommes différentes.

C.B. Au final est-ce que cela reste le point le plus important?

R.A. Je pense que c'est très présent. Dans ce genre de mise en commun, les éléments se lient les uns aux autres tout en restant autonomes; il n'y a pas à proprement parler de fusion.

Nous avons commencé à réfléchir au projet pendant l'été 2003 au Québec puis, en février 2004, Michèle est venue me voir à New-York où j'étais en résidence pour six mois et nous avons réellement procédé à l'élaboration du projet. Michèle connaissait mon travail d'exploration de mes archives depuis presque dix ans : le film *Tout embrasser* et la vidéo sur mon père dont a résulté un livre, *Soleils couchants*. Nous avons réfléchi aux correspondances qui se dégageaient dans notre vie et dans notre travail. Nous étions toutes les deux arrivées à ce moment de la pratique où, après avoir accumulé, cueilli, classé, le regard se porte sur les images déjà réalisées avec le souci de ne pas laisser passer le moment de poser sur elles un regard rétrospectif, pour ne pas laisser s'installer la répétition. La masse d'images qu'on

accumule est très riche mais elle a aussi un poids. Il faut faire le point, pouvoir arrêter et regarder ce que l'on a déjà fait.

Les images, je les avais déjà, toutes... Je pouvais les utiliser comme des images trouvées; je ne voyais pas la nécessité d'en faire d'autres.

M.W. Nous avons envie de voir comment nos images pouvaient exister ensemble dans cette sorte de dialogue... Nous voulions qu'elles se répondent en témoignant de nos parcours individuels mais aussi de notre amitié de trente ans. Nous avons cherché à retrouver les moments de rencontre, les moments de bifurcation. Et, nous sommes tombées d'accord pour concentrer nos moyens autour de la photo et de la vidéo que nous pratiquons toutes deux en essayant de retrouver comment cela s'est structuré et mis en place peu à peu, dans nos vies respectives et dans nos réalisations artistiques.

Pour rendre perceptibles nos deux parcours, nous avons l'intuition d'une cartographie : géographique et historique. Et, plus nous progressions, plus la proposition se concentrait autour de l'idée du fleuve. Nous avons résolument pris en compte cette géographie physique et mentale qui est le point commun qui réunit Baie Saint-Paul au bord du Saint-Laurent, Raymonde, qui est originaire de Rivière-du-Loup, sur la rive sud du fleuve, juste en face, et moi qui viens de Québec et qui ai vécu à Cap-Rouge. Il ne s'agit pas d'abord d'une métaphore mais d'une donnée géographique à laquelle se superpose l'idée de parcours et de direction. Dans un fleuve, il y a un amont et un aval. Partir de la source, aller vers la mer, l'idée de direction est inhérente au fleuve. Et, en tenant compte de tous les affluents qui viennent le grossir, si on en élargit le sens, le fleuve est chargé d'un passé et il va vers le futur. C'est tellement proche d'un destin d'artiste que nous avons trouvé là le point de rencontre de notre duo.

R.A. C'est comme la ligne de temps lorsqu'on fait du montage. La ligne de temps qui part d'un point, qui se dirige vers un autre point en se compliquant de ramifications, de répétitions, de superpositions. Le mouvement du fleuve est un mouvement de transition vers autre chose.

M.W. Dans mon imaginaire, le fleuve est un paysage omniprésent. Ce n'est pas pour rien que je fais de la vidéo. C'est un fleuve, c'est un flux, comme la vie.

Une géographie

M.W. Dans la suite de cette histoire de fleuve, pour mettre au point la forme de présentation, nous sommes arrivées à la cartographie. Nous voulions disposer sur les murs des salles, deux

lignes de vie parallèles, l'une au-dessus de l'autre, comme deux courants qui ceintureraient l'espace, avec des nœuds de rencontres et des extensions verticales de développements plus personnels. Ces deux horizontales devaient être entrecoupées de grands tirages extraits de nos fonds d'images respectifs comme des moments privilégiés où la pensée se cristallise et acquiert un statut d'œuvre. Nous voulions que ces grands tirages soient couplés de manière à se répondre. Le *Fonds photographique* témoigne de notre méthode d'élaboration des images et la manière dont nous l'avons exploité la révèle.

R.A. En créant des couples d'images issues du *Fonds* et tirées en grand format, nous avons été très attentives à ne créer ni hiérarchie, ni narration, ni rapports de similitude, ou de complémentarité, mais pas non plus d'opposition. Bref, pas trop de complicité ni de similitudes, ni d'antagonismes : un équilibre difficile à trouver. Nous avions en tête une équidistance entre les images; il fallait suggérer des virtualités mais éviter de surdéterminer un sens qui aurait bloqué la lecture.

Il me semble que, dans chacun des couples, s'installe un moment suspendu, une troisième voie. Même s'il y a des résonances, elles restent en arrière-plan. Cette partie du travail nous l'avons vraiment menée à deux. Mais à cause de ces grands tirages (chacune en avait tiré quinze), nous avons été obligées de revoir notre idée de lignes horizontales car, quand nous avons tout étalé dans la salle à Quimper, nous nous sommes aperçues que l'espace qu'ils occupaient ne nous permettait pas d'y juxtaposer les petits tirages du fonds comme nous l'avions imaginé. Nous avons dû réagir très vite, ce qui a nous a conduites à disposer toutes ces images sur une plate-forme en les regroupant par colonnes disposées côte à côte. C'est un corpus qui va de 1980, - date à laquelle Michèle quitte Québec pour la France -, à 2004.

C.B. Par rapport à ces grands tirages, le fonds est comme une sorte de terreau que vous auriez mis à plat.

M.W. Comme ce qui est dessous, ce qui nourrit... On y retrouve toutes sortes de niveaux d'images : des images plus intimes, des photos plus documentaires, pour moi des images de repérages vidéo et des images à partir desquelles j'ai composé des tableaux.

C.B. Cette description n'est pas sans rappeler la manière dont le paysage est aménagé au Québec : des terres distribuées en rangs étalés parallèlement aux deux rives du fleuve, avec des routes perpendiculaires.

M.W. La géographie désigne un territoire physique mais elle est aussi mentale, et, dans ce sens, elle est liée à la mémoire. Ces deux axes s'articulent l'un à l'autre. La carte se dessine

peu à peu en recoupant une certaine histoire, qui occupe une certaine géographie. Notre travail s'est mis en forme lentement dans ce jeu de recouvrements. Ce qui m'a le plus intéressée, et en même temps par moments troublée dans ce processus, c'est de me retrouver sur un terrain que Raymonde a intégré à sa pratique depuis pas mal de temps et qui, à cause de notre projet commun, me projetait dans une lecture différente de mes images qui ne m'était pas familière. Je ne trouve pas l'expression juste pour en parler.

R.A. Une sorte d'examen attentif et rétrospectif sur des images déjà existantes.

M.W. Une observation.

R.A. Oui, une observation...

M.W. C'est cela qui nous a dirigées peu à peu sur l'idée de migration à cause de nos voyages à toutes les deux, de ma vie en France et du fait que nous ne nous voyons que par moments. Et l'observation, probablement, est ce qui nous relie le plus, cette manière d'être au monde, de regarder le monde.

R.A. Évoquer la migration c'est aussi désigner des zones, des déplacements, des allers-retours qui correspondent, dans l'exposition, aux différentes approches que nous avons abordées. Et puis, toi et moi nous avons une grande curiosité pour les animaux et les oiseaux.

M.W. Le titre répercute le fait que les expositions sont, elles aussi, en migration...

R.A. Oui, cela revient à ce que tu disais au début de l'entretien, nous avons pris en compte la contextualisation. Exposer en France pour moi, exposer à Baie Saint-Paul pour toi. Être l'étrangère l'une et l'autre à des endroits différents. Et puis l'exposition à la galerie Vox va nous rassembler à nouveau à Montréal. Il y a là un côté symbolique, non ?

Les années militantes

C.B. Dans l'histoire de vos parcours, il est question de la Chambre Blanche à Québec, de votre engagement au sein de ce collectif d'artistes. Est-ce là que vous vous êtes rencontrées ?

R.A. Nous nous connaissons depuis l'université et nous avons participé à un premier collectif qui s'appelait la Comme galerie à Québec. C'est là que nous avons eu notre première

exposition ensemble Michèle et moi. C'était en 1974... Il y a des images de cela dans mon album n° 37!

C.B. Est-ce que cet engagement a marqué le travail ?

M.W. À la Chambre Blanche, chacun s'attachait à questionner sa démarche par rapport aux problématiques que nous organisions. Mais en fait, il y a eu deux Chambre Blanche. La première a été fondée par Fabienne Bilodeau et Raymonde. C'était à l'origine un centre de production et de diffusion de la photographie, où d'ailleurs j'ai appris à faire de la photo avec Raymonde. L'année suivante, l'idée de poursuivre cette expérience en l'ouvrant à toutes sortes de pratiques artistiques s'est imposée et nous avons loué, grâce aux cotisations des quarante membres, un espace dans la basse-ville de Québec où nous imaginions des manifestations d'envergure, comme *l'Objet fugitif* ou *Danse actuelle* qui nous entraînaient ailleurs que dans la spécificité de nos démarches individuelles. À côté d'elles s'installait l'environnement de la pratique et nous avons besoin de comprendre les enjeux de cette ouverture, de la mise en contexte du travail personnel. Pour moi, cela a été déterminant, je m'occupais activement du *Bulletin* et c'est là que j'ai commencé à écrire pour ouvrir la discussion sur nos activités, défendre nos idées, analyser nos objectifs. Ça a été un moment de prise de conscience et de prise de parole.

R.A. Mon travail s'est beaucoup nourri des expériences du laboratoire qu'était la Chambre Blanche, à cause du terrain d'expérimentations que le lieu engendrait, et aussi de mon activité de co-directrice. Nous nous lancions de façon très énergique et radicale dans nos activités, et nous avons une position très publique, stratégique dans le contexte de ce temps-là. À la différence de Michèle, je ne suis pas intervenue de façon théorique dans les débats socio-politiques, mais je me suis positionnée par rapport à toute la communauté artistique de Québec et hors Québec.

C.B. Parallèlement à ces actions expérimentales, à ces activités réflexives, l'engagement avait aussi à cette époque un sens militant. C'est là que je vous ai connues et que moi aussi j'ai vraiment pris la mesure de la nécessité d'un tel lieu à Québec dans lequel nous débattions et introduisions les problématiques actuelles de l'art, collectivement en dehors des institutions.

R.A. Il s'agissait de se donner des outils de diffusion en dehors des réseaux institutionnels. Notre centre s'inscrivait dans un réseau naissant de « galeries parallèles » au Québec et dans le reste du Canada. Nous avons d'abord fonctionné avec les seules cotisations des membres et, peu à peu, nous avons bénéficié de programmes de subventions gouvernementales. Les

« galeries parallèles » se sont multipliées dans les années 80, elles sont devenues des « centres d'artistes autogérés » qui jouent un rôle important dans la diffusion des arts visuels et des arts médiatiques. Et la Chambre Blanche existe toujours à Québec...

La généalogie

C.B. Comment êtes-vous passées de l'idée de géographie à celle de généalogie, ce qui ne va pas forcément de soi ? Je vous avoue que cela m'a étonnée dans la proposition. Peut-on dire que la géographie travaillée par l'histoire implique aussi un retour sur le passé?

R.A. Dans cette réflexion sur l'origine de nos images, nous avons commencé à chercher du côté de nos histoires personnelles. Sans doute parce que Michèle venait de commencer à dépouiller tout un fonds d'images et de lettres de sa famille, l'idée de généalogie a surgi très vite et nous avons tout naturellement rajouté cette dimension à notre exploration, à ce voyage en amont de nos réalisations actuelles, comme pour les mettre en perspective. C'est comme cela qu'est venue l'idée des *Albums* constitués de photos de famille. Nous les avons réalisés séparément puisqu'il s'agissait d'histoires différentes mais, dans l'exposition cela devient un véritable duo parce que nous avons choisi des cahiers identiques.

Mes quarante albums commencent vers 1878 avec un petit cahier manuscrit que je reproduis intégralement dans mon album n° 1. Ils s'arrêtent dans les années 80 à peu près au moment où débute le *Fonds photographique*. Ceux de Michèle commencent en 1860 et se poursuivent jusqu'en 2002. De même qu'elle a intégré dans ses albums des reproductions d'œuvres conservées au Musée du Québec, j'ai regroupé des photographies faites par mon père, et évoqué la musique sous forme de reproductions de pochettes de disques : la musique qu'aimait mon père (Bach, Beethoven, Schubert), celle que j'écoutais étudiante (Ferré, Dylan, Billie Holliday) et les 78 tours hérités de ma tante Rolande. Mes derniers albums sont constitués de mes premières photographies, en 1973, 1974.

M.W. On essaie d'établir la carte et peu à peu, elle prend son sens dans une histoire. Les *Albums* sont une extension du *Fonds*, une conséquence de la forme même que nous avons imaginée. Au bout d'un certain temps, des éléments de plus en plus anciens remontent à la surface. Par exemple, la somme d'images de ma famille dont je me trouvais dépositaire après la mort de ma mère m'a interpellée à ce moment-là puisque j'étais engagée dans ce type de démarche. Toutes ces images qui m'ont construite sans que je m'en aperçoive ont déclenché un mouvement de reconnaissance et j'ai éprouvé le besoin de leur trouver une forme.

Pour moi, l'imaginaire se compose de différentes strates dans lesquelles on est immergé. Il existe aussi des niveaux de sens différents. Par exemple quatre de mes trente et un albums sont consacrés à des œuvres du Musée national des beaux-arts du Québec. J'habitais Québec et on m'a souvent amenée au Musée quand j'étais petite. Dans le contexte de l'exposition, il m'a semblé indispensable de témoigner de l'importance du contact avec l'art du Québec que j'ai eu dans l'enfance et qui a déterminé mon rapport à l'art. Entre autres, des œuvres de Joseph Légaré, de Zacharie Vincent et de tant d'autres peintres plus ou moins locaux ou autodidactes qui ont eu un impact analogue pour moi à celui des images prises par son père pour Raymonde. Ce sont des images fondatrices.

C.B. Peux-tu dire de quelle manière tu as été marquée par ces oeuvres ? Comment cela a-t-il compté dans ta manière de travailler ?

M.W. C'était mon rapport premier avec ce qui méritait d'être conservé. Dans ce musée à l'époque cohabitaient des tableaux, des statues religieuses, un canoë d'écorce qui occupait tout le hall, un ours dressé sur ses pattes arrière... Le rapport à un monde passé, perdu qui nous avait fait tels que nous étions et qui était mis en valeur et préservé très respectueusement. S'ajoutait un sentiment de grandeur, comme à l'église. Curieusement, des années plus tard, à la Chambre Blanche, Fabienne Bilodeau et moi avons produit un mémoire pour « sauver » ce musée. En 1979, il était impensable pour moi de laisser se perdre le musée qui m'avait mise sur la voie de l'art dans un vague concept de musée écologique, « le Musée de l'Homme d'ici ».

C.B. En effet, il était question de le transformer en une sorte de musée général de la culture québécoise qui aurait inclus à la fois l'art et toutes les facettes de la vie sociale.

M.W. Ce que je dis ici semblera contradictoire puisque ce projet avait un air de retour au musée de mon enfance, sauf qu'entre temps, et bien, il y a le passage du temps. Les études et la pratique artistique m'avaient appris que l'art ne peut pas servir à l'illustration de la culture. Il tient une part autonome de ce grand lieu de l'imaginaire. Cependant, nous ne prêchions pas le sacrifice, nous revendiquions deux musées. Nous avons eu raison, la ville s'est enrichie d'un musée d'art et d'un musée de la civilisation.

C.B. Toute cette recherche peut prendre l'allure d'une quête identitaire. Est-ce qu'il y avait de cela aussi dans votre entreprise commune?

M.W. Quand le fonds familial a pris place dans notre propos, il devait nous permettre de poser quelques jalons. Les albums que nous avons constitués se sont accumulés. Je suis arrivée chez Raymonde au cours de l'été 2004, au chalet de Cacouna au bord du fleuve, juste en face de Baie St-Paul, avec un premier état de mes photos de famille. En classant ces centaines de photos, j'avais pris conscience que je venais d'une famille d'images. S'y retrouvaient six générations du XIX^e siècle jusqu'en 2002... De mon arrière grand-mère paternelle, il y a une seule image, mais tout le monde est représenté dans ma famille directe : père, mère, grands-parents, arrière-grands-parents, arrière-arrière-grands-parents. Pour certains il y a des images de la naissance à la mort.

C.B. Il est rare que les gens aient autant d'images et qui remontent si loin.

M.W. Une partie de ma famille, la branche paternelle, vivait en France. Les premiers clichés datent de 1860, trente ans après la découverte de la photographie. Ce ne sont pas des récits en tant que tels mais ces images font comprendre qu'on ne vient pas de nulle part, jamais; peut-être est-ce le vrai sens de l'identité. On se forme de tout ce qui nous environne et de manière indélébile dans l'enfance. Et d'abord, des histoires de sa famille, des récits qu'on croit vrais mais qui sont évidemment le fruit de réinterprétations inévitables. A travers toutes ces photos, ce qui devient probant c'est la manière dont les gens se présentent devant l'objectif de la caméra. Sur six générations, cette découverte m'a amenée à repenser ma propre manière de photographier.

C.B. Michèle parle de cette plongée dans le passé et les archives; on peut y reconnaître un investissement identitaire. Pour toi Raymonde, cela ne semble pas aussi affirmé.

R.A. Dans ma famille, il y a moins de monde. Du côté de mon père, il y a peu de descendants, c'est une branche presque éteinte, mais comme mon père prenait des photos et qu'il avait une chambre noire, j'ai hérité d'un grand nombre de photos des mêmes personnes, parfois en plusieurs exemplaires. La maison de mon grand-père April dans la rue Alexandre (à Rivière-du-Loup) revient continuellement, sa façade sert de toile de fond à d'innombrables portraits. Et cette famille de conteurs prenait goût, manifestement, à la pose et au récit. Du côté de ma mère, la famille était plus nombreuse mais plus dispersée : j'ai retrouvé moins d'images et je les ai retrouvées plus tard. En ce sens, c'est plus concentré que chez Michèle. Et le paysage d'où je viens, je le visite encore continuellement. J'en suis partie un jour, je l'ai quitté, mais j'y retourne fréquemment.

C.B. Est-ce que tu sentais la nécessité d'un tel retour historique, avant ce projet-là ? Je n'avais pas du tout imaginé voir des références de cet ordre dans votre exposition.

R.A. Il y a une logique de travail dans cette remontée du temps. Je poursuis une réflexion sur les archives depuis près de dix ans. Mon film *Tout embrasser*, qui regroupe 517 images depuis les débuts de ma pratique, en est un bon exemple. Auparavant, j'avais conçu deux projets d'art public, *La fortune* et *Le monde des images*, qui utilisaient des négatifs anciens provenant de ma famille. Mon livre *Soleils couchants* parle déjà de la relation de mon père avec la musique, avec le paysage, de cet espace d'espace mental et mémoriel dans lequel on se trouve face à des paysages connus... Alors, quand Michèle et moi avons parlé de ce projet, cela n'a pas surgi de nulle part. Cela se préparait sous différentes formes. Ce projet est peut-être celui qui aura cristallisé cette quête. Ce qui me semble le plus important dans le travail entrepris avec Michèle, c'est d'avoir pu effectuer cette plongée dans mes archives en parallèle avec son exploration à elle.

C.B. Est-ce que ça te permet de confirmer aussi des choix esthétiques que tu as toujours faits ou est-ce sans importance ? Tes approches privilégiées du réel peuvent-elles venir de là en partie ? Il y a eu beaucoup d'images dans le passé où il y avait des personnages en lien avec le paysage, c'était dans ton travail depuis bien longtemps.

R.A. Ici, il y a une différence : je m'efface davantage, j'essaie de rester en retrait, de laisser parler les images. Depuis quelque temps, je fais beaucoup confiance à un niveau « neutre » de la photo dans lequel les images qui sont fixées incarnent et montrent quelque chose qui existe sans moi. Mais finalement, quand on regarde toute la suite des *Albums*, et la structure du *Fonds*, je me retrouve bien sûr, au milieu.

C.B. Oui, mais en même temps, on est loin je pense de l'autobiographie. Il y a une personnification de tous ces gens qui se dégage. Pour quelqu'un qui ne te connaît pas, rien ne dit, dans les images du *Fonds*, que c'est si intime.

R.A. Pourtant, le *Fonds* et les *Albums* ont un propos semblable. Et dans les *Albums*, j'ai fait le choix du « je », d'écrire à la première personne : «Voici mon père, voici ma grand-mère, voici...» Même si la motivation derrière la constitution de ce corpus semble facile à comprendre, limpide, ce projet s'est avéré très exigeant sur le plan personnel. Je doutais continuellement de sa pertinence et de son intérêt pour un œil extérieur. Pour moi, cette recherche est fondamentale mais elle n'est pas nécessairement de nature artistique. Tout le monde peut en faire autant, apparemment. Mais en affirmant ce propos, on nomme le geste

artistique d'une façon plus ténue, plus fragile. Il n'y a là aucune fiction, aucune. C'est documentaire, du moins dans l'intention; peu importe ce que les gens construisent en les regardant. Toutes ces images sont vraies, vécues, rien n'est inventé. Je pense que c'est le postulat le plus fort de cette exposition.

Pour *Inconsciences* et *Zwin Zwin*, l'enjeu est différent, il s'agit de réalisations indépendantes de notre duo, des œuvres tout à fait personnelles. Mais pour le reste, toute cette masse d'images déjà existantes regroupées ici, nous avons vraiment pris consciemment la décision de faire une chose à la limite de l'art : historique, documentaire, très référentielle. Ces images sont destinées à un public qui ne nous connaît pas forcément. C'est assez audacieux et j'en suis très heureuse.

C.B. Des personnes qui connaissent vos deux pratiques pourtant chercheront un lien avec tout ce qui a été réalisé par ailleurs.

R.A. D'entrée de jeu, dans la partie du *Fonds photographique* qui me concerne, un spectateur qui connaît mon travail peut reconnaître des figures familières. Dès 1981, toute ma famille est constamment représentée : mon père, ma mère, ma grand-mère, mes deux sœurs, mon frère, leurs enfants. Il y a aussi ma famille d'élection: Serge, Marcel, Jean-Charles, Gérald, Fabienne... Tout se tient ensemble avec les paysages, les scènes, les tableaux. Il est certain que chez moi, il y a une part de parcours chronologique, inscrit en continu dans la pratique artistique.

Quand j'ai terminé, j'ai ressenti une grande tristesse, peut-être la peur de me retrouver seule. Pendant des mois et des mois, tous ces fantômes m'accompagnaient, puis ils sont partis. Et la force évocatrice de ces images retrouvées me trouble toujours autant. En fait, nous avons Michèle et moi l'impression d'avoir entrepris un très exigeant travail de deuil. Mais en même temps, c'est aussi une libération, parce que c'était totalement accaparant et un peu obsessionnel... En tant qu'artiste, on reconnaît la part de folie, de déséquilibre présente dans la création, on aborde avec précaution la part d'ombre, les aspects plus instables et fragiles de soi-même. Même pour mes proches il a pu sembler bizarre de me voir consacrer un temps si important à tout ce classement d'archives personnelles.

Transmettre

C.B. Toutes ces photos auraient pu demeurer dans vos familles.

R.A. Quelque chose de fondamental a surgi avec les images de nos histoires familiales, et c'est que cette mémoire se disperse si vite ! On prend conscience de la mort, de la disparition,

de la perte. On se retrouve au cœur de la question de la transmission, de la terrible tentative de maintenir les choses en vie.

M.W. Si on ne met pas cette matière en forme, elle perd son sens. Ce à quoi on ne donne pas de forme disparaît. Les images de mes albums, pour la plupart je ne les connaissais pas; elles n'existaient pas tant que je ne les avais pas classées. Elles n'existaient pour personne puisque les gens qui pouvaient les nommer sont morts pour la plupart. C'est ça aussi être artiste, transmettre, donner une forme transmissible.

R.A. Le patrimoine des images, tous les membres d'une famille y ont droit. Mais qui va consacrer le temps nécessaire à sa mise en forme ? Je crois moi aussi que la mise en forme est essentielle pour que ces images continuent d'exister

M.W. Pour moi l'enjeu se complique encore parce que je veux m'adresser directement aux deux sociétés desquelles je suis issue. Je rends public ce classement et, du coup, non seulement je dis mon appartenance, mais je la revendique aussi. Et parce qu'il y a les ancêtres et les contemporains jusqu'en 2002, je dis la persistance de cette appartenance. C'est un territoire social très important, qui n'est pas qu'individuel.

R.A. Je pense comme Michèle qu'il n'est pas nécessaire finalement d'être initié pour en pressentir l'importance.

M.W. La transmission fait partie d'un engagement que les artistes assument. Le tissu de l'art forme un maillage qui recouvre beaucoup plus d'aspects de la vie que simplement le moment dans lequel on vit. J'en suis convaincue. Je pense que tous les artistes le croient aussi, qu'ils n'y échappent pas de toute façon ; c'est inhérent à l'art.

C.B. Il s'agirait d'une inscription historique, d'un patrimoine universel?

M.W. D'une géographie mentale transculturelle, dans laquelle une autre histoire existe, qui obéit à une chronologie qui lui est propre.

C.B. Le spectateur qui le reçoit ne va-t-il pas le relier beaucoup plus à sa propre histoire ?

M.W. Et pourquoi pas ? Nous n'avions pas la volonté de présenter une histoire individuelle qui ne soit que personnelle et spécifique, nous voulions aussi l'offrir, la partager...

R.A. En évitant une surdétermination de la subjectivité, nous cherchions justement à laisser des ouvertures pour permettre aux autres d'y entrer.

C.B. Pour laisser de la place au spectateur.

R.A. Bien sûr, car ce n'est pas non plus l'appartenance géographique qui garantit la possibilité de s'identifier à une œuvre. Au Québec, il y a tellement de savoirs qui n'ont pas été répertoriés, d'histoires qui n'ont pas été écrites. Pour moi, c'est un engagement de reconnaître l'artiste que mon père était, que ma tante Rolande, que ma tante Raymonde ne sont jamais devenues, de faire ressentir la grande force porteuse de cette inspiration dans leur vie.

M.W. Et cela ne compte pas pour rien puisque toi tu es devenue artiste.

Inconsciences

C.B. Je voudrais aborder maintenant les œuvres que chacune de vous a réalisées individuellement à l'occasion de cette exposition. *Inconsciences* se présente comme une série de grandes impressions au jet d'encre, panoramiques, sur papier mat, colorées, encadrées de blanc. Peux-tu nous dire, Raymonde, quand et comment as-tu commencé ce nouveau travail ?

R.A. J'ai acheté un appareil photo numérique en juillet 2002, juste avant de partir en vacances à Cacouna. J'ai appris à m'en servir en photographiant le paysage et tous mes sujets familiers. J'ai poursuivi les prises de vue à Montréal et durant mon séjour à New York. C'est là-bas que cette forme m'est venue. J'ai réalisé les impressions à mon retour au Québec.

C.B. Tu as toujours procédé de la sorte, mais quelque chose a changé dans l'effet séquentiel qui s'est mis en place. Est-ce dû à la vidéo qui est apparue récemment dans ta pratique ?

R.A. Je ne crois pas que la vidéo en soit la cause, car cette technologie m'intéresse plus spécifiquement pour enregistrer ensemble mouvements et sons. Mais j'observe des analogies très intéressantes entre les deux langages. L'appareil Coolpix me sert à faire des images fixes mais sa flexibilité et sa légèreté font que je multiplie les prises de vues et que je conserve presque toujours toutes les images. Au visionnement, je les regarde en suites, comme des projections de diapositives et cela produit des sortes d'animations.

C.B. De quelle manière s'est précisée la forme ?

R.A. Pendant mon séjour à New York, je m'étais donné comme projet de recueillir des images plus immédiates et moins composées, d'une temporalité plus heurtée, plus fragmentaire que d'habitude. La photographie numérique est bien adaptée à cette approche, peut-être qu'en fait, elle la provoque! J'ai poursuivi ce type de prises de vues impulsives et répétitives, à l'affût d'une couleur, d'une construction, de certains détails d'oeuvres, d'images de la rue, de vues nocturnes. J'ai eu envie de composer des séries très libres dans lesquelles les contrastes de couleurs rebondiraient aussi sur les contrastes de sujets, d'atmosphères et de géographies. J'ai procédé par oppositions et complémentarités. J'ai ordonné les images en bandes horizontales ; c'est une forme que j'utilise très fréquemment.

Le titre fait allusion à un certain état d'éveil, juste avant l'observation, l'attention, le regard proprement dit. Que tout soit aussi intercalé et mélangé, les personnages réels ou représentés, les œuvres que l'on regarde de côté, les lieux géographiques, les espaces publics, les musées d'animaux, les couleurs saturées, correspondait pour moi à une interrogation en rapport avec le dépaysement, le déplacement.

C.B. Cela constitue-t-il un moment déterminé ou envisages-tu d'en poursuivre le développement?

R.A. Je crois que c'est complètement relié à mon passage à New York, à cette période qui a suivi la mort de mon père, durant laquelle j'ai éprouvé le besoin de tout remettre en perspective et de déplacer mes méthodes, mes sujets. Cela introduit aussi une réflexion sur la contemplation et sur les niveaux de représentation : l'art ancien et contemporain comme outil de connaissance, les musées dans les grandes villes étrangères, le choc des cultures, les paysages d'enfance, la présence et l'absence des personnages aimés...

Zwin Zwin

C.B. Dans l'installation *Zwin Zwin* il y a une projection anamorphosée d'un corbeau et trois téléviseurs à des hauteurs différentes où l'on voit un harfang, une chouette effraie et un Grand Duc, dans des cages. Dans tes vidéos reviennent souvent les animaux et la nature dans un traitement de la temporalité très particulier. Peux-tu le décrire ?

M.W. Quand je fais de la vidéo, je réfléchis beaucoup au médium, au fait de cadrer qui est un acte d'enfermement. Ce qui est dans le cadre exclut ce qui n'est pas dans le cadre même si le hors champ continue d'opérer. Je considère l'appareil de télévision comme une cage. La notion d'enfermement dans l'image m'interpelle très fortement. Car cette contrainte du cadre m'avait empêchée de me consacrer à la peinture il y a longtemps. En allant vivre en France, en adoptant la vidéo comme médium, j'ai dû affronter cela. En Europe, où la peinture a une prégnance incroyable, j'ai été fascinée par cette question et je l'ai vraiment explorée de plusieurs manières, en dessin et en peinture bien sûr, mais résolument dans la pratique de la vidéo.

C.B. On ne peut donc pas parler d'un rapport anthropomorphique aux animaux dans tes réalisations.

M.W. Non. *Zwin Zwin* est probablement l'installation vidéo la plus proche de ma toute première vidéo *Loups* constituée en partie d'un enregistrement en continu d'une cage de loups au Zoo de Vincennes pendant une demi-heure. Curieusement, comme dans le reste de l'exposition, il y a ici aussi retour sur les origines d'une pratique. J'aborde à nouveau la question de la cage d'une manière frontale, absolument radicale. Elle devient un motif dont je surligne la présence. L'oiseau se retrouve enfermé dans le motif, enchâssé par le grillage et le poste télé. De même dans le choix du titre; le Zwin est une réserve ornithologique au nord de la Belgique, j'ai titré *Zwin Zwin* pour rappeler « Sing Sing », la terrible prison ().

Mais il y a aussi des strates plus secrètes. L'image du harfang, par exemple, marque une référence. Le harfang revient souvent dans les vidéos. J'y vois une dimension emblématique. De même que j'ai traité des loups, des ours, ou que j'ai utilisé le cri du huart. Le corbeau, le Grand Duc, le harfang sont des êtres totémiques pour moi : ils disent l'appartenance, géographiquement identifiable, au Québec.

C.B. Curieusement la question de l'identité ressurgit ici. On la retrouve dans toute ta production.

M.W. Quelqu'un qui analyserait mes vidéos sous l'angle de l'appartenance pourrait trouver dans chacune un moment où je dis que je suis Québécoise.

C.B. C'est fascinant de voir cela. Et dans l'installation se trouvent des images de ton père qui sont totalement pertinentes par rapport à ce que tu viens de dire.

M.W. J'ai conçu cette installation pour *Aires de migrations* dans le contexte de notre projet en duo. J'y ai inclus des images de guerre de mon père, images dont je ne connaissais pas l'existence et dont mon frère m'a parlé au moment où je rassemblais les éléments pour les *Albums*. Mon père n'a jamais beaucoup parlé de la guerre. Il a immigré au Canada en 1947. On savait qu'il avait fait partie de l'armée canadienne à cause de sa rencontre avec ma mère, sa marraine de guerre. C'est surtout ma grand-tante Simonne qui m'a raconté. Et brusquement ces images de guerre de mon père, des images absolument pauvres, où l'on ne voit pratiquement plus rien et dont je ne connaissais pas l'existence, se sont imposées. Le fait que mon père se soit toujours senti désigné comme l'étranger — une situation que je revis à l'inverse en vivant en France..., le piège de la guerre, les cages où on enferme des rapaces nocturnes dans une réserve, tout cela s'est conjugué, synthétisé dans cette vidéo.

C.B. Tu affirmes donc un lien direct avec votre projet d'exposition.

M.W. Je parle de moi, du fait d'être étranger, d'enfermement, de l'Histoire qui change la vie des gens. Mais je donne très peu d'explications dans l'installation elle-même. Je laisse les choses exister. On verra un Grand Duc, une Chouette effraie, un harfang et un corbeau. Le regard du harfang, un regard jaune sur un fond blanc, est dans un axe direct avec l'œil noir du corbeau qui reflète le paysage et dans lequel s'affichent les images de guerre; l'œil s'ouvre et se ferme comme un volet, un objectif photographique. C'est inscrit dans la forme sans discours, ni explication.

Sans doute est-ce ce rapprochement avec la pratique de Raymonde et ce brassage gigantesque dans la mémoire qui a déclenché le besoin d'introduire mon père ici. Un double mouvement : d'abord une boucle avec le sujet de *Loups*, et ces superpositions d'images dans l'œil du corbeau... Oui, je pense vraiment que le mouvement de « rétrospection » mené avec Raymonde m'a conduit à cette installation.

R.A. Moi je trouve très signifiant aussi de voir dans *Zwin Zwin* un Harfang des neiges, comme celui que mon père avait photographié... Il y a tellement de correspondances, c'est fou...

C.B. À propos justement : Raymonde, quel statut donnes-tu aux photos de ton père dans l'exposition?

R.A. J'avais déjà utilisé plusieurs images prêtées par mon père dans ma série *Le monde des images* en 1999. Quand je lui avais montré ce travail, il avait ri mais je crois qu'il était touché d'être cité. Dans *Aires de migrations*, le statut artistique de ses images s'affirme davantage.

Ces images des années cinquante, - ma mère en veste rouge, le jardin zoologique -, étaient des diapositives qu'on regardait dans une visionneuse. Jeune, je les considérais un peu comme des icônes et je crois que ce sont elles qui m'ont initiée au regard photographique... J'ai découvert les images plus récentes, - les anguilles, le quai, le harfang, les vacanciers en Floride - en 2001, après sa mort et elles m'ont frappée par leur autonomie, leur souffle, leur perfection. J'ai voulu les présenter comme des œuvres à part entière pour rendre hommage à cet espace de liberté qu'il avait préservé dans sa vie et qu'il m'a légué...

Un territoire

C.B. J'aimerais dégager ce que sous-entend toute cette production.

R.A. Cette démarche a pris une telle envergure, a demandé une telle énergie! Tout le temps passé à réunir cette matière, tout l'investissement émotif, tout le travail de déchiffrement, de déduction. Pour nous, cela représente une immersion d'une année complète dans une activité maniaque, exigeante et mystérieuse... On n'a pas pu en parler beaucoup Michèle et moi, tellement nous étions occupées à sa réalisation, mais nous avons le sentiment d'un labeur sans fin ! L'ampleur de la chose a largement dépassé nos estimations ! Le *Fonds photographique* est constitué de 250 images environ pour chacune de nous, et combien de milliers d'images dans les *Albums*, et combien de centaines laissées de côté auxquelles il a fallu accorder au moins quelques secondes d'examen avant de faire un choix ! Comme c'est une production différente de ce que l'on fait d'habitude, son succès ou tout simplement son existence comme objet autonome reste à comprendre, à définir.

C.B. Vous n'êtes donc pas encore sorties de ce processus?

M.W. Nous avons un peu de mal à prendre du recul pour mesurer la portée véritable de l'ensemble de ce projet en effet. L'effort de rassembler des éléments en vue de la publication, de les légenter et cette conversation que nous avons maintenant, nous donnent l'opportunité de prendre un peu de distance; c'est un besoin que je ressens fortement en ce moment.

C.B. Si j'essaie de résumer tout ce dont nous venons de parler, on peut dire que *Aires de migrations* a pour fondement un regard sur la méthode et l'origine de vos pratiques, qu'il s'agit d'une exploration de votre façon de construire des images que le spectateur sera peut-être amené à lire comme une exposition documentaire. Croyez-vous avoir tenu compte de cela?

R.A. Pour moi, avant tout, cette exposition génère de la connaissance; en parler en ces termes c'est souligner un processus en constante évolution.

M.W. J'ai envie de parler d'un ensemble de virtualités qui s'actualisent dans l'espace de présentation. C'est, par exemple, entre les grandes photographies associées, quelque chose que l'on ne pouvait prévoir, que l'on ne pouvait pas non plus prédéterminer et qui agit fortement. Même si nous pouvions en avoir l'intuition - et d'ailleurs c'est de cette manière que nous avons procédé dans un échange par internet d'un stock d'images parmi lesquelles l'une et l'autre nous faisons des choix -, quelque chose qui ne nous était pas connu avant surgit et fait sens.

C.B. En discutant de chacun des éléments présentés, les *Albums*, le *Fonds*, les grands tirages ainsi que *Inconsciencés* et *Zwin Zwin*, les enjeux apparaissent très clairement. Mais l'exposition a une forme bien à elle, qui s'impose mais dont il est difficile de dégager l'élément central qui permettrait de la caractériser. La question du temps, de la temporalité me semble une piste qui nous permettrait de réunir les composantes du projet global. Est-ce que le fait de retravailler dans une perspective d'archives induit une telle analyse de vos réalisations antérieures ?

R.A. Même si j'étais déjà engagée, individuellement, dans ce processus, l'exposition actuelle m'oblige à un repositionnement et me propose une aventure. Dans ce qui est en présence ici, notre double itinéraire se dédouble sans cesse en se complexifiant dans une prise en compte du passé proche et du passé lointain, avec des images personnelles et des images trouvées. Ça n'en finit pas de se ramifier, comme dans les albums de famille, où il y a le côté paternel et le côté maternel et, pour Michèle, la double appartenance à la France et au Québec. Cette présence constante du double et de ses subdivisions me fascine. La question du temps, si elle prédomine, n'est jamais celle d'un temps unidirectionnel. Ce sont des simultanités dans lequel le paysage se modifie constamment, bouge et se recompose dans des directions possibles et fluctuantes. Tu as raison de dire qu'il est difficile de situer l'élément central de cette exposition. C'est tout à fait impossible justement ! Et c'est tant mieux.

M.W. Ce n'était pas notre propos.

R.A. Accepter la dualité nous a apporté une grande mobilité dans les choix.

M.W. Cette exposition, je la considère proche de ma pratique en vidéo. En fait, on a donné à voir des lignes de construction souterraines. Mais, comme dans le montage numérique, le

parcours peut être modifié de multiples manières en décidant de faire un focus sur tel ou tel morceau pour le mettre en valeur ou au contraire le garder en retrait.

C'est ce qui est à l'oeuvre dans le livre par rapport à l'exposition. Par exemple, les grands tirages en duo dans l'exposition ont trouvé d'autres vis-à-vis dans le livre. Certains couples ont été modifiés. Un travail de réactualisation de chaque élément de l'exposition s'est opéré en fonction d'un espace différent. Mais aussi, probablement à cause du temps, le temps qui a passé sur ce que nous avons présenté. Cela n'a rien à voir avec le mieux ou le moins bien. Simplement, il s'agit d'autres possibles, d'autres interprétations, d'autres lectures. En ce sens nous avons mené une quête au plus près de la matière même de la mémoire et ses manières d'évoluer dans des combinatoires imprévues, mouvantes et pourtant toujours opérantes.

¹ Baie-Saint-Paul, Québec, 16 avril 2005