

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

STRATIFICATION DE TEMPORALITÉS ET ÉLABORATION DE TERRITOIRES  
SUBJECTIFS À PARTIR DE PHOTOGRAPHIES D'ARCHIVES FAMILIALES DANS UNE  
PRATIQUE DE L'INSTALLATION VIDÉOGRAPHIQUE

MÉMOIRE-CRÉATION  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAITRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR  
GENEVIÈVE CHICOINE

AVRIL 2008

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Merci à ma directrice Nicole Jolicoeur pour sa rigueur et sa confiance. Merci à Monique Régimblad Zeiber et Johanne Jarry pour leur soutien.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	iv
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I	
ORIGINE DE LA RECHERCHE .....	3
1.1 Projet avec Jean Chabot.....	3
1.2 Saisir et inventer .....	5
CHAPITRE II	
ÉTATS D'IMAGE : RAPPORT AU DOCUMENT PHOTOGRAPHIQUE .....	7
2.1 Traces.....	7
2.2 L'objet-photo .....	9
2.3 L'archive familiale .....	10
CHAPITRE III	
EXERCICES : TOURNER AUTOUR.....	12
3.1 Premier atelier : Anachronisme .....	12
3.2 Deuxième atelier : Image écran .....	14
3.3 Troisième atelier : Dispositif et mise à l'épreuve.....	16
CHAPITRE IV	
PISTES DE RÉFLEXION.....	19
4.1 L'image marquante .....	19
4.2 Boucle, répétition et différence.....	20
4.3 Contre-présence, territoire subjectif. ....	20
4.4 Immersion et vertige.....	23
CONCLUSION.....	24
BIBLIOGRAPHIE .....	27

## RÉSUMÉ

Partant de ma pratique de la photographie des treize dernières années, élaborée à partir d'un travail d'intervention sur l'image, j'ai voulu questionner le sens de ces gestes. Ce questionnement mené et éclairé d'abord et avant tout par le travail pratique en atelier a nécessité une compréhension plus fine du document photographique et de mon rapport à l'image. Qu'est-ce qu'une image montre vraiment? Quelle est sa *vérité*? Comment l'artiste, par ses interventions peut-il en déplacer les sens?

Le présent texte d'accompagnement aborde ces questions à travers tout d'abord une présentation de l'origine de ce projet de recherche-crédation, ensuite par un questionnement portant sur la nature de l'image photographique plus précisément l'archive familiale. Puis une observation chronologique des étapes processuelles du travail pratique conduira à des considérations théoriques que les découvertes en atelier auront permis d'éclairer.

Ce sont les déplacements successifs du travail opérés lors de ce parcours, notamment la mise en action d'images fixes à travers l'invention d'un dispositif, qui ont permis de mener à la réalisation des œuvres finales et, du même souffle, à l'émergence de quelques nouvelles pistes de recherche.

## INTRODUCTION

Il fallait partir d'une question. Je me suis longtemps demandé pourquoi je fais de la photographie et pourquoi de cette façon : toujours intervenir sur l'image. Partir de ce point. Qu'est-ce qu'une image montre vraiment? Comment, après la prise de vue, dans les multiples interventions que je ne peux m'empêcher de faire, je montre ou démonte. Quel pourrait être le sens de tout cela?

Ce projet de recherche-crédation a pris pour point de départ des images d'archives familiales. J'ai, pour la première fois, quitté la prise de vue telle que je la connaissais pour entrer de plein fouet dans la question qui m'interpellait, celle de la *vérité* de l'image. La question s'est posée doublement, à mon sens, à cause de la nature même du matériel utilisé, à cause de sa valeur de trace. À cause également de la nature du projet initial (qui questionnait, entre autre, nos rapports respectifs à l'image), projet de collaboration avec un cousin cinéaste, décédé pendant le travail. Du coup, le contexte venait raviver le questionnement portant sur la mémoire, la disparition, ce qui reste. Dans le cadre de cette recherche, les notions de trace, d'empreinte reliées au document photographique et à l'archive, ainsi que celles de boucle et de répétition, se sont greffées aux réalisations en atelier.

À l'instar de ma façon de procéder dans le cadre de ma pratique en art, pour l'élaboration de ce travail écrit, je suis partie d'impressions, de liens pressentis pour encadrer ma réflexion. Ce processus mouvant fonctionne sur un principe de résonance. C'est le travail de recherche expérimenté au contact de théories et d'idées pendant le processus de création qui est ici pris en compte. Une observation qui passait par l'écriture de ces mouvements - qui transitent des idées à la mise en forme dans le pôle pratique, va et vient constant - a nourri l'élaboration de ma réflexion. C'est donc à travers une recension du travail en train de se faire et autour des idées qui ont habité l'atelier que s'est structuré ce texte

d'accompagnement. Il présente les différentes étapes qui m'ont menée à concevoir le projet final. Les différents exercices sont présentés en ordre chronologique et sont suivis de considérations théoriques éclairées par une observation autopoïétique du travail d'atelier.

## CHAPITRE I

### ORIGINE DE LA RECHERCHE

#### 1.1 Projet avec le cinéaste Jean Chabot

J'aimerais d'abord présenter la pierre angulaire sur laquelle mon travail de maîtrise s'est appuyé tout au long de son élaboration. Il s'agit d'un projet de collaboration avec mon cousin, le cinéaste Jean Chabot. Alors que nous travaillions ensemble sur un projet de film, nos échanges avaient porté sur les notions de mémoire, d'identité (familiale, individuelle) et, parallèlement, sur nos rapports à l'image. Ce film avait pour point de départ notre lien à un lieu significatif et à un événement : la maison de mes grands-parents devait être détruite pour faire place à un parc municipal. Lors d'un tournage dans la maison abandonnée, nous avons fait la découverte d'une boîte de photographies de famille. S'en est suivi un jeu; nous ferions chacun une sélection d'images de cette boîte et ferions une comparaison. L'exercice a été pour moi un point tournant. J'avais rejeté toutes les images que Jean avait choisies; en fait, celles qu'il avait retenues étaient les plus significatives en termes d'affect puisqu'elles révélaient le mieux l'esprit de ce lieu, l'ambiance et l'identité de cette famille. Ce sont ces images, qui justement me pointaient, que je trouvais insupportables au point de les mettre de côté.

Jean comparait souvent le travail de collaboration à l'improvisation chez les musiciens de jazz. On travaillerait donc *à l'oreille*, laissant libre cours aux conversations, sans se demander ce qu'on en ferait, créant des images des exercices à quatre mains intuitivement, avec la seule curiosité de voir ce que l'autre nous retournerait. Et puis Jean est mort et j'ai abandonné le projet. Sans sa présence, celui-ci perdait tout son sens.

Au début de mon parcours de maîtrise, il m'est toutefois rapidement apparu essentiel d'y revenir. Gardant en tête l'esprit de nos échanges, je suis retournée

consulter les photographies de famille que nous avons trouvées. Je suis aussi retournée voir *Notre-Dame-des-Chevaux*, un des films de Jean. Dans ce film, il fait le montage des images qu'il a tournées au début de sa carrière, 20 ans plus tôt. Il retourne à ses archives, reprenant un matériel qui, avec le temps et la distance, avait nécessairement acquis de nouvelles significations, pour faire un film sur l'identité, sur l'appartenance et sur la perte du territoire, la perte du père.

L'œuvre de Jean Chabot me touche d'abord par les allers-retours entre documentaire et fiction qui la traversent. Ce mouvement qui se perçoit à travers le type d'image (documentation versus construction et mise en scène) qu'il utilise dans son montage intervient aussi dans la nature de sa trame narrative constituée de faits et d'envolées poétiques, politiques, oniriques. Ce va-et-vient correspond pour moi au rapport entre une mémoire dite grande et une autre, la petite, c'est-à-dire au rapport entre une histoire collective et une histoire individuelle; il correspond aussi à des passages incessants de la *vérité* à la fabrication. Dans son texte *Chabotage en Amériques*<sup>1</sup>, André Pâquet dit une chose très intéressante :

...l'art de Chabot, ce "chabotage", ce va et vient constant à la recherche d'une vérité vient du fait que ses images sont une création pure. Elles ne sont pas nées seulement d'une comparaison, mais d'un rapprochement de réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports de ces réalités qu'il rapproche sont lointains et justes, plus l'image est forte, plus elle a de puissance émotive et de réalité poétique.<sup>2</sup>

Il y a aussi cette volonté dans son œuvre de faire voir, d'établir un pont avec le spectateur. L'idée qu'une image s'adresse toujours à quelqu'un, que «l'image, la vraie, a toujours rapport à l'autre»<sup>3</sup>. Pâquet souligne :

---

<sup>1</sup> André Pâquet. 2004. «Chabotage en Amériques». *24 Images : Le grand malentendu*, NO 116/117, été 2004, p. 41-45.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 44.

...Dans le cinéma de Chabot, il y a l'image mais il y a son contenu hors champ. Cet espace qui appartient au spectateur... L'extraordinaire, le merveilleux, tout comme le complexe et l'historique, sont contés au spectateur avec la plus grande précision. Mais l'événement ne lui est jamais imposé dans ses connexions logiques. C'est au spectateur d'interpréter la chose comme il l'entend. Dans le cinéma de Chabot, le récit acquiert de la sorte un champ d'oscillation, une sorte de mouvement dans le temps et l'espace qui manque à l'information.<sup>4</sup>

Cette mise en perspective, ce voyage dans l'espace et le temps, étaient cruciales chez lui. Ce rapport particulier à l'image, cette tentative de donner un nouveau sens aux choses m'ont semblé similaires aux questionnements qui habitaient, autrement, mon propre travail.

## 1.2 Saisir et inventer

La prise de vue photographique comme telle m'a toujours laissée sur ma faim. Prendre un pan de réalité, même en étant pleinement consciente qu'il s'agissait d'une coupe, qu'il y avait en jeu l'intervention d'un dispositif mécanique manipulable, m'apparaissait insuffisant. Ma pratique photographique des treize dernières années s'est donc articulée autour de deux pôles : la prise de vue essentiellement en studio avec modèle et le travail d'intervention sur l'image en chambre noire et en atelier (montage, virages sélectifs, superposition, travail avec la peinture sur photographie).

Dans le cadre de la maîtrise, je suis partie d'un questionnement qui m'apparaissait fondamental dans mon travail, c'est-à-dire celui du sens de ces interventions sur le matériel photographique. Pourquoi intervenir? À l'intérieur de ma pratique, je crois avoir toujours tenté de saisir des moments constitutifs, d'inscrire un territoire intérieur, subjectif. Cette inscription passait par la prise de vue du corps d'un modèle sur lequel les traces de mes interventions diverses s'ajoutaient en autant de tentatives d'appropriation, imposant une stratification, des informations et des zones d'opacité. Cette manie des interventions, ce rapport singulier à l'image photographique, m'a menée à en questionner le sens plus profond. Il devenait

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 44.

nécessaire de travailler d'une façon qui viendrait déjouer les manies, les déconstruire pour mieux en cerner le sens. J'ai donc quitté pour la première fois la prise de vue telle que je la connaissais pour travailler à partir des photographies d'archive familiale et du film de Jean. Cette exploration visait à mettre en lumière les dynamiques opérantes entre trois pôles; le sujet (moi), l'objet (l'image) et le médium (photographie). À cette étape, je n'avais pas encore pris en compte la question du spectateur.

## CHAPITRE II

### ÉTATS D'IMAGE : RAPPORTS AU DOCUMENT PHOTOGRAPHIQUE

#### 2.1 Traces

Le discours relatif à la photographie a, dès le départ, été dominé par une caractéristique ontologique de cette nouvelle technologie : la mimésis. Empreinte parfaite du réel puisque exclusivement produite par un mécanisme physico-chimique, la main de l'artiste n'aurait plus aucun rôle à y jouer. Cette caractéristique a d'ailleurs longtemps servi à ses détracteurs pour l'exclure du domaine de l'art. On a ensuite pris en considération la notion de *fabrication* de l'image par, d'un côté les effets optiques et mécaniques de l'appareil, et d'un autre côté, des procédés de connotations définis par Roland Barthes (trucage, pose, objets, photogénie, esthétisme et syntaxe) venant circonscrire cette soit disant objectivité. Pourtant, pour moi, l'objet-photo se caractérise par cette singularité : être nécessairement déterminé par son référent, en être une trace (même si elle n'est pas parfaitement objective). Par ailleurs, cette qualité indicielle ne fait qu'attester une réalité, elle ne donne pas de *sens* à l'image. Ce sont dans ces termes-là, entre autres, que le médium photographique est souvent considéré comme le médium mnémonique par excellence<sup>5</sup>; son empreinte, sa trace si directement liées au sujet (*empreinte lumineuse* précise Philippe Dubois) et pourtant si distantes à la fois reflètent un écart entre la fidèle représentation et ce qui nous pointe. Une illustration frappante : Barthes cherchant une photographie ressemblante de sa mère la retrouve dans une image où il ne la reconnaît pas (analogie) mais y reconnaît plutôt la vérité, l'essence de son propre souvenir de cette femme, sa mère.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Voir Philippe Dubois, 1990. *L'acte photographique*, Paris, Éditions Nathan, 302 p.

<sup>6</sup> Voir Roland Barthe, 1980. *La Chambre claire*, Paris, Gallimard, 192 p.

La photographie, écrit Susan Sontag, redonne vie à une des plus anciennes croyances, à savoir «l'identité partielle de l'image et de l'objet»<sup>7</sup>. «Comme si l'être et son image étaient des manifestations différentes du même esprit».<sup>8</sup> Le double, l'âme (que la prise de vue volerait chaque fois un peu plus craignaient certains à la naissance du médium) demeurent pour moi cette partie poétique et ouverte de l'image photographique. L'illusion de la représentation est aussi du domaine du double. Est-ce que l'appropriation (par la manipulation, le flou, la mise en scène, etc.) de la photographie n'est pas, somme toute, en plus d'une remise en question de la réalité, le désir de rendre le double encore plus visible (j'allais écrire le doute)?

Au 19<sup>e</sup> siècle, à la naissance de la photographie, la question de vérisimilitude est centrale. Sa qualité d'empreinte lumineuse ne pouvait servir qu'à cela : faire la preuve de la nature objective du référent. Au 20<sup>e</sup> siècle, la question s'est posée autrement, les artistes se réappropriant le langage photographique à travers diverses formes esthétiques, jouant davantage la fiction, mettent en scène une distance grandissante entre l'image et son référent. Pourtant, il me semble que notre rapport fondamental à l'image demeure sacré, celui d'une croyance aveugle. Les diverses formes d'intervention sur l'image visent à mettre en scène une résistance face à cette croyance, bien qu'elle nous paraisse naïve. C'est en tout cas un moteur que je retrouve dans ma pratique : une tentative de transgression du caractère sacré de l'image. À travers les gestes d'atelier, je tente de percer cette surface impénétrable de l'image, sa soi-disant *vérité*. Cette position déjà présente dans ma pratique, on le verra tout le long des étapes de la maîtrise, se précisera.

---

<sup>7</sup> Susan Sontag, 1983. *Sur la photographie*, coll. 10/18, Union Générale d'édition, Paris, p.186.

<sup>8</sup> *Ibid.*

## 2.2 L'objet-photo

On a maintes fois utilisé la photographie comme outil privilégié d'une recherche formelle portant sur la mémoire et l'identité. Une des démarches artistiques les plus intéressantes dans ce sens est certainement le travail de Christian Boltanski. En regardant certains de ses travaux, on ne peut faire abstraction des changements portés par le médium photographique pour expliquer les caractéristiques de l'œuvre. Un élément qui me semble fondamental dans son utilisation des archives familiales trouvées, c'est la notion d'individualité dans la masse. Notamment, son utilisation métaphorique de l'objet photographique (objet de mémoire) en tant que trace, lieu de reconstruction d'une mémoire qui relève à la fois de l'intime et du collectif; petite et grande mémoires. L'objet photographique passe ainsi de relique à monument en ce sens que, lorsque sont mises en scène des images d'iconographie familiale (mémoire intime) et que Boltanski les multiplie en agrandissant parfois des détails, l'intime devient générique, la référence devient collective.

Son utilisation de multiples portraits anonymes, en conjonction avec des objets-traces du quotidien (boîte de biscuits, vêtements) nous fait penser à cette conception de la photographie comme objet usuel dénué de qualité artistique, mais à valeur de trace, de lieu d'inscription d'une trace qui peut devenir significative. On comprend tout à coup l'importance d'une large utilisation par Boltanski de la photographie trouvée, ou de ses portraits qui en imitent les caractéristiques.

Toutes ses séries de portraits (ou boîtes ou vêtements) parfois installées dans des lieux significatifs, mais toujours mises en scène par leur prolifération et leur répétition, soulignent le caractère sacré que l'on accorde toujours à la trace, à l'image en les présentant comme reliques. Toutefois le sujet n'est plus acteur célèbre de la grande histoire (saint, héros), mais plutôt un individu, des individus multipliés et pourtant uniques.

Il me semble que Boltanski ramène dans le domaine public, du monument, la petite mémoire, la vie des gens, et les élève au rang d'événements collectifs dignes d'être soulignés. Il nous rappelle ainsi que l'Histoire est toujours intimement liée aux multiples petites histoires qui la constituent, et que l'une comme l'autre sont finalement sujettes à disparition.

Toutefois, si Christian Boltanski met en scène, donc subjectivise, des images qui lui sont étrangères, de mon côté j'objectivise des images qui sont de l'ordre de l'intime en les mettant en *action* à travers divers dispositifs. Cette volonté de mise à distance face à l'image caractérise ma pratique et constitue un élément fondamental dans la compréhension de ses dynamiques.

### 2.3 L'archive familiale

Il s'est opéré dans ce projet un déplacement important de ma pratique. En effet, en quittant le contrôle de la prise de vue en studio pour travailler à partir d'une photo trouvée, je pars d'un objet qui existe (*ready-made*), véhicule d'une trace, d'une vérité. Mais il y a pour moi une différence fondamentale entre travailler avec une archive familiale anonyme et travailler les archives de ma propre famille. Une archive familiale anonyme ramène peut-être davantage à la qualité socio-historique de la photo de famille (classe, genre, époque). Elle est reliée à l'aspect reproductible de la photo et porte le statut d'objet populaire dans l'œuvre. Dans mon cas, il y a un aspect différent en ce sens que ce sont des images de ma famille. Mon rapport à ces images est avant tout un rapport d'affect autobiographique. Le moteur de l'intervention ne sera pas l'époque ou un rapport au stéréotype, mais plutôt mon rapport à une histoire particulière, un récit familial. Quel récit? Peut-être est-ce la rencontre de plusieurs récits? Le raconté, le vécu, le senti et l'ignoré, le su et «l'insu». Ou bien la dynamique entre tout cela. Et ce rapport est intimement lié à la valeur de trace du matériel. Par ailleurs, ce même rapport déterminera celui que nous entretenons avec le récit.

On part d'un document, mais de quoi s'agit-il au fait? Dans son livre *Image malgré tout*<sup>9</sup>, Georges Didi-Huberman souligne la qualité lacunaire de l'archive, nous rappelant sa nature *trouée*. Il y a un lien à faire, à mon sens, avec ce que Didi-Huberman nomme le double régime de l'image - une qualité ontologique de l'image notamment photographique, c'est-à-dire son oscillation entre une *vérité* et une *obscurité*, en d'autres mots, des faits et un hors-cadre sémiologique qui permettraient réellement de savoir ce qui veut traverser l'image - et parallèlement la nécessité phénoménologique du traitement de ces images.

...ce que j'ai nommé le double régime de leur fonctionnement : visible et visuel, détail et «pan», ressemblance et dissemblance, anthropomorphisme et abstraction, forme et informe, vénusté et cruauté... Comme le signe du langage, les images savent à leur manière – tout le problème est là – produire un effet *avec sa négation*.<sup>10</sup>

Comme si les divers gestes postérieurs à la prise de vue venaient appuyer, voire souligner, la dynamique essentielle du rapport à ces images : un travail de mémoire qui oscille, encore ici, entre une recherche de faits (souvenirs) et une nécessité de lâcher prise pour pouvoir construire du sens.

---

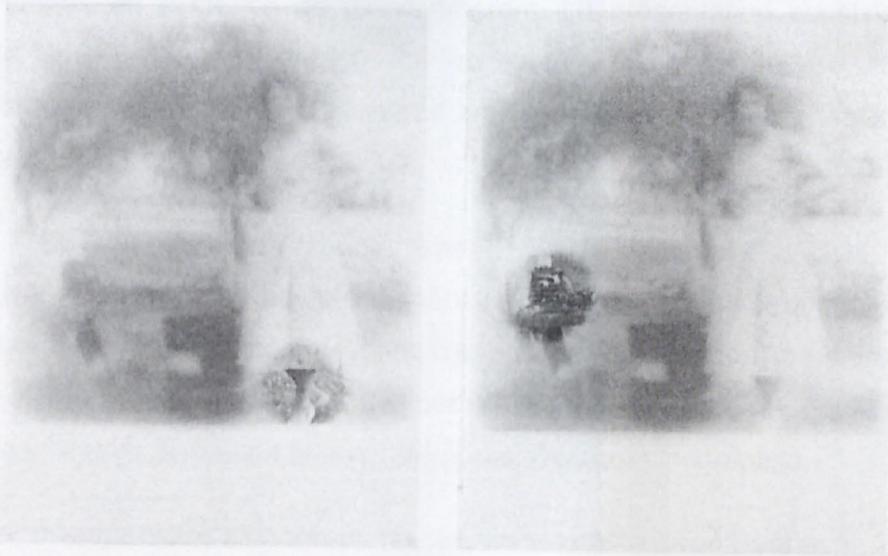
<sup>9</sup> Georges Didi-Huberman. 2003. *Images malgré tout*. Paris : Les Éditions de Minuit, 235 p.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.103

## CHAPITRE III

### EXERCICES : TOURNER AROUND

#### 3.1 Premier atelier : Anachronisme



La première étape en atelier consistait à travailler à partir des photographies trouvées dans la maison qui allait être détruite. Plonger dans la boîte de photographies de famille. Première sélection, premières hésitations. D'abord, rejeter toutes les images qui me troublent : des animaux en cage, quelqu'un qui prend la pose. Puis retourner dans cette sélection rejetée, pour pointer. Ce sont des images qui relèvent d'un temps où je n'étais pas, avec parfois des gens que je ne reconnais pas; toutefois je reconnais des lieux, des impressions et avant tout des sensations. En fait, les images font surgir cela. Je m'intéresse à celles qui me parlent et m'échappent à la fois, celles qui me pointent.

Dans ce premier exercice, j'ai sélectionné cette photo où, dehors chez mes grands-parents, une femme en robe du dimanche prend la pose à côté d'une cage

où se blottit un raton laveur qu'on imagine terrorisé. Puis, une autre où un homme avec un fusil se tient debout près d'une barque remplie de cadavres flous (des chevreuils?). Finalement, il y a ma grand-mère accompagnée de son chien, debout près de son camion couronné d'une tête d'orignal. En mettant en retrait de grandes parties par le voilage, j'ai tenté de pointer ce qui m'apparaissait important dans les images qui, par ce qu'elles évoquaient, étaient pour moi les plus marquantes. Puis j'ai imprimé trois tirages de chacune des trois images, chaque tirage mettant en évidence un détail différent. La présentation consiste en un montage en séquence, montage qui souligne la répétition et la différence. Pourquoi avoir utilisé trois fois la même image en pointant un élément différent, pourquoi ce montage?

Sur le coup, ça s'est fait spontanément. En le regardant ensuite, j'ai eu l'impression d'avoir mis en place une manière de raconter, une structure narrative qui restera dans les exercices suivants, c'est-à-dire créer un mouvement entre les images, créer aussi des manques, des pertes, dans une logique de répétition et de fluctuation. Donner aussi une histoire à lire, mais toujours incomplète.

Fragment documentaire d'un temps révolu, voici comme dirait Barthes le *ça a été* mais, qu'est-ce qui a été au juste? Il y a donc une rencontre entre les faits indiscutables (des lieux, des gens, des situations) et une information qui m'échappe. Je n'étais pas là, je sais quelque chose toutefois de ce que sont devenus certains de ces gens, de ces lieux. Je sais aussi une histoire, qu'on ne raconte pas là, qu'on tente peut-être même de retenir et qui pourtant traverse les images et vient me pointer.

### 3.2 Deuxième atelier : Image écran



Cette fois, l'origine des images est le film de mon cousin. J'ai photographié (sur écran) des photogrammes du film *Notre-Dame-des-Chevaux*. Des séquences que j'avais préalablement travaillées en vidéo, sans grand succès; je ne faisais que des boucles de séquences, à des vitesses de plus en plus lentes. J'ai donc finalement imprimé sur film lithographique les photogrammes choisis : ma grand-mère qui raconte une histoire, la tête d'un cheval dans ses mouvements à la marche. Et puis le chien qui fait le tour de son territoire restreint et imposé (on peut voir le cercle du sillon de sa course répétitive) alors qu'il est attaché à un camion. Chacune des images est imprimée en grand format sur cette surface transparente (film lithographique), puis épinglée au mur en montage, formant une grande image de près de deux mètres évoquant par l'échelle l'écran cinéma. Cette grande surface brillante imprimée à fort contraste rappelle aussi la pellicule. Les images subissent donc une perte, perte du son aussi et du mouvement, du contexte original et une perte de leur nature même. Je les ai organisées encore une fois en séquences. L'idée de rythme entre les images était centrale, rythme généré par une répétition avec de légères fluctuations, plus grandes dans les gestes du personnage, plus subtiles dans le cas de la tête du cheval. Par ailleurs, le montage

déconstruit chacune des séquences (personnage, cheval, chien) en les intercalant (sauf les images du chien qui forment la seule bande continue dans le bas du montage). Les images du personnage et du cheval sont placées de façon à créer des écarts importants.

Raymond Bellour dans *L'Entre-Images* nous parle du photogramme comme le *squelette d'images fixes du cinéma*<sup>11</sup> en précisant la nature complexe du photogramme, spécifiant qu'en l'utilisant, il ne s'agit pas de reconstruire le mouvement (ou ses états successifs) mais bien d'éclairer la puissance de l'écart.

La séquence du mouvement doit être elliptique, intermittente, c'est-à-dire marquer des phases qui ménagent autant de grands vides dans lesquels l'imagination s'engouffre et travaille, à la fois par rapport à un avant et un après, contrairement à ce qui arrive avec la photo isolée, qui n'est qu'un instant dilaté, ou du temps retourné vers la nostalgie et la mort.<sup>12</sup>

Bien qu'insatisfaite du résultat, j'ai réalisé que ce qui devenait important pour moi dans l'observation de la pièce tenait justement à l'importance des écarts et du rythme entre les images. Il en résultait une recherche de sens à travers les mouvements du regard, une quête qui me fait penser à la remise en question du référent en photographie, portant cette fois-ci sur une transparence narrative, abandonnant de manière plus ouverte le sens à l'autre, au regardeur. Il se produit ici un déplacement qui m'apparaît important : ma préoccupation relative au contenu de l'image (le signifié) commence à céder le pas à l'importance et à l'impact de la forme (le signifiant). C'est cette importance grandissante de la forme qui rendra possible une certaine résolution de la recherche lors du troisième et dernier atelier.

---

<sup>11</sup> Citant Serge Daney in Raymond Bellour. 2002. *L'Entre-Images : Photo, cinéma, vidéo*. Paris : Éditions de la Différence, p. 113

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 98.

### 3.3 Troisième atelier : Dispositif et mise à l'épreuve



À la suite des manipulations faites sur le film avec les photogrammes, j'ai voulu pousser l'exploration du dispositif et réinsérer le temps réel, mais sous une autre forme que celle utilisée par Jean. Rester dans une logique de montage mais autre que celle qui a cours au cinéma. J'ai d'abord utilisé un zootrope que j'ai construit. Le zootrope est un jouet optique inventé en 1834 par William Georges Horner. Fondé sur l'effet de persistance rétinienne, il permet de donner l'illusion de mouvement. C'est un tambour percé de fentes sur sa moitié supérieure, à l'intérieur duquel est placée une bande de dessins décomposant un mouvement. En regardant fixement l'intérieur à travers les fentes lorsque le tambour tourne, on a l'illusion que les dessins s'animent. C'est une des inventions qui ont précédé le cinématographe. Plutôt que des images décomposant un mouvement, j'y ai placé mes photographies d'archives. En filmant à l'aide d'une caméra vidéo à travers les fentes du zootrope en action, j'ai pu obtenir des animations, les passages d'une image à l'autre avec d'importantes bandes noires les séparant. Cet exercice a été révélateur ; j'ai pu constater que l'effet mouvement était un élément incontournable dans mon approche de ces documents. J'y cherchais une confusion entre les images, mais le rythme était trop régulier et ne permettait pas un réel effet de surimpression. Les pertes d'informations dans les images, quant à elles, ne m'apparaissaient pas suffisamment évocatrices.

Désirant toujours mettre en *action* les images mais cherchant un mouvement et des séquences plus saccadées, j'ai construit un dispositif avec une lumière stroboscopique. Plus précisément, il s'agit d'un moteur relié à un pivot sur lequel je pouvais poser de 3 à 5 images et les faire tourner. Une lumière stroboscopique, placée devant l'appareil, éclaire les images. Je capte le résultat à l'aide d'une caméra vidéo. Avec ce dispositif, se crée un effet de construction et de déconstruction entre les images qui se succèdent de manière aléatoire. Il y a aussi un effet de persistance rétinienne qui vient créer une nouvelle image dans la confusion des images qui se succèdent. Pour moi, il s'agissait de toucher plus efficacement ce qui m'intéressait dans ce projet : mon rapport à ces images, ma mémoire confrontée à un objet, mon regard qui s'ajoute et vient déplacer le sens des images et tout ce qui m'échappe. Je peux ainsi me réapproprier le récit que je ré-agence dans une nouvelle version criblée de trous, donc de possibilités d'interprétations. Un montage refait aléatoirement, sans fixité à contrario du montage vidéo.

C'est finalement en utilisant une lumière tungsten en conjonction avec le strobe que les images, qui sont devenues celles du projet final, me sont apparues. Avec les limites de la caméra vidéo (qui capte l'action générée par le dispositif) se mettent en branle une succession de filés et de quasi arrêts sur images, dans un rythme aléatoire encore une fois. L'image qui en résulte est presque vidée de son contenu iconographique, le spectateur n'ayant pratiquement plus de prise sur les référents. De plus, selon le type d'écran utilisé, les effets sont modifiés. C'est-à-dire que le résultat en terme de type de séquences générées varie selon les caractéristiques des écrans de type analogique ou digital, ce qui a pour effet de déplacer de nouveau la forme et le sens des images.

Les «erreurs» reliées à ces caractéristiques se sont révélées plus intéressantes et productives que si le système avait produit des effets parfaits; les filés sont plus soutenus, avec parfois des pertes totales d'images. La grande différence avec les ateliers précédents est évidemment la présence d'un mouvement cinétique réel, mais il s'agit ici d'un mouvement qui s'inscrit à contrario de l'effet de fusion et de

réalité propre au cinéma. D'ailleurs il ne s'agissait pas de faire du cinéma mais bien de mettre à jour un dispositif brut de mouvement qui, bien que simple, sollicite le spectateur autrement, de manière moins passive.

J'utilise donc pour la première fois la captation vidéo et, par l'utilisation de machines optiques, je mets en *mouvement* les images, soit photographiques, soit tirées du film (photogrammes). Pour moi le résultat obtenu évoque les idées que l'on se fait à propos du fonctionnement de la mémoire et de la déconstruction (ou désobjectivation) d'un récit. Se centrant sur un effet optique qui pousse à sa limite la perception des images, le travail arrive davantage à souligner ce qui reste, ce qui prègne et ouvre finalement les deux systèmes qui m'apparaissaient au départ fermés : l'image comme document-vérité et le récit familial. Par l'utilisation de ce dispositif optique, une ouverture se produit par un détachement face au contenu iconographique et par la mise en place de conditions matérielles rendant possible une plus grande appropriation par le regardeur.

## CHAPITRE IV

### PISTES DE RÉFLEXION

#### 4.1 L'image marquante

Il y a dans mon regard une quête, celle du sens, de sa multiplicité, qui ne se limite pas dans l'une ou l'autre des images, mais se concentre dans le déplacement qui se fait dans trois directions à la fois : un mouvement sur lui-même (la boucle), le rapport avec une autre image en mode de répétition, et la disparition d'une image précise, remplacée par des apparitions furtives échappant à l'exacte référence. L'image marquante dans ce contexte n'est plus devant les yeux mais ailleurs. Elle est effleurée et fuyante. De plus, cette polysémie se trouve pour moi entre les images, c'est-à-dire dans la tête du spectateur.

Par ailleurs, mon regard est toujours un regard médiatisé. Il se constitue à travers des techniques diverses (appareil photo, appareil strobé, saisie vidéo, écrans), et par l'utilisation d'images créées par une autre subjectivité qui, dans le cas des photogrammes, est celle d'un autre artiste : mon cousin Jean Chabot. Mais si les deux types d'images (photogrammes tirés d'un film ou vieilles photos de famille trouvées dans la maison de mes grands parents) réfèrent à des subjectivités et des processus bien différents, c'est d'abord par leur qualité de vestiges et de fragments qu'ils sont ici choisis, soit leur caractéristique d'être avant tout une trace.

En inscrivant un mouvement dans des images fixes, en les mettant ainsi à l'épreuve, en les faisant passer comme des images de films, donc parties d'un ensemble cohérent à photogramme puis fragments retirés, épurés et remis en action, on crée un jeu de réinscription de temps. Ce n'est plus le temps dilaté photographique ni celui du cinéma avec ses jeux de reconstitutions de mouvement, d'arrêts sur images, de mimésis, etc. Il s'agit peut-être d'un entre-

deux. C'est en tout cas certainement la boucle comme figure de réitération, d'éternel recommencement. Il y a aussi réinscription de temps à travers l'appropriation de documents familiaux. Appropriation ayant pour moteur, à la fois une recherche et un déplacement de sens. Les sortir de la boîte et les faire renaître mais d'une manière plus ouverte en n'excluant pas une certaine imitation (ou doublage) de la réalité (mimésis). Cela crée aussi un temps découpé, déconstruit et remis en forme dans un espace.

#### 4.2 Boucle, répétition et différence

En réalisant que l'effet sur lequel je travaillais pouvait être produit avec peu d'images et que je tentais de m'éloigner d'une approche narrative en sollicitant davantage le spectateur (sa perception, ses interprétations), j'ai retenu l'idée de la boucle comme structure appropriée. Celle-ci devient absolument centrale dans les images finales. Elle permet la mise en jeu d'un système de répétitions, mais de répétitions constituées de différences. La nature même des images générées par les dispositifs décrits plus tôt a imposé cette forme. C'est effectivement dans la réitération de la même séquence que l'émergence d'une nouvelle image formée par un effet de persistance rétinienne devient possible dans le regard du spectateur. La question de la perception et des conditions de la perception du spectateur devient donc stratégique. Devant l'impossibilité d'arrêter son regard sur des informations pleinement lisibles, c'est la répétition en boucle et ce qu'elle génère qui lui permet de s'approprier le matériel proposé.

#### 4.3 Contre-présence, territoire subjectif

Le théoricien de l'art anglais Norman Bryson s'est intéressé au rôle de l'attention du spectateur dans la réception d'une œuvre<sup>13</sup>. Il élabore notamment le principe d'attention négative, c'est-à-dire comment, dans certaines stratégies de travaux

<sup>13</sup> Norman Bryson, 2001. «Sharon Lockhart. De la forme à la fluctuation». *Parachute : Mouvances de l'image*, no 103 (juillet, août, septembre), p. 86-106

photographiques contemporains, ce n'est plus la *présence* mais la *différence* qui devient déterminante. Il situe ce déplacement au tournant conceptuel de l'art et l'illustre entre autres à travers l'analyse des travaux photographiques de Bernd et Hilla Becher (présentation de séries de photographies de raffinerie, château d'eau, réservoir à essence, etc., qui sont prises selon la même procédure, c'est-à-dire similarité du cadrage, de l'échelle du traitement de l'image, etc.).

Le travail de Bernd et Hilla Becker, pour prendre un cas paradigmatique, a grandement complexifié les conditions de réception de la photographie en introduisant un principe d'attention *négative*...La photographie conservait son statut documentaire : de façon franche et directe son boulot était de reproduire un référent, un objet dans le monde(...) Mais en même temps les Beckers employaient des stratégies diamétralement opposées à la tâche du photographe qui représente la réalité unique de l'objet (...) c'est ce qui réside à l'extérieur de la photographie individuelle, dans les rythmes et les relations internes entre les composantes, qui en définit les traits, non par l'affirmation mais par la négation.<sup>14</sup>

L'impact sur la gestion du regard est pour lui critique. Le regardeur ne peut plus simplement plonger à la surface de l'image photographique pour y relever l'information; «l'attention devait travailler sur une base très différente ; non en recevant passivement un flot de renseignements, mais en travaillant activement avec des juxtapositions, des fragments, des séquences et des implications. La photographie incorporait soudain en elle-même des structures d'interruption et de montage autrefois réservées au film»<sup>15</sup>. Je pense que c'est en grande partie la quantité, l'effet de série qui provoque cette dynamique de comparaison, ce regard qui ne fixe plus mais effleure sans être capable de se poser longuement. C'est un principe actif dans les travaux de ma recherche. D'abord dans les séries de photographies puis, plus systématiquement, dans les projections finales.

Ce texte de Bryson m'a ramenée à un concept qui avait habité le début de ma recherche, celui de territorialisation du philosophe Gilles Deleuze. Deleuze aborde le réel en termes de forces, de flux, de devenirs, non de substances et de formes fixes. Véronique Burgen, spécialiste de Deleuze nous précise :

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 89.

Lorsqu'en art, il parle de *ritournelle* (venant du champ de la musique), il saisit le processus créateur en trois phases : une phase de territorialisation, c'est-à-dire une sortie du chaos : l'artiste aménage des formes, dresse une armature, un plan de composition, il extrait une "terre" à partir des forces du chaos; une phase de déterritorialisation : où l'on sort de la demeure territoriale pour s'ouvrir au cosmos, au dehors, aux flux du monde, où l'on expérimente d'autres alliances, des devenirs inédits : c'est la création de lignes de fuite, où l'on sort des codes habituels, où l'on se désubjectivise pour se connecter avec des forces impersonnelles; puis une phase de reterritorialisation où l'on produit un nouveau territoire, une nouvelle assise après la phase de création et de remise en question.<sup>16</sup>

Ce concept de Deleuze m'apparaissait éloquent en rapport avec un travail d'appropriation tel que je le menais et encore plus avec le matériel d'archive familiale. Il résonnait particulièrement avec ma remise en question de la qualité de *vérité* de la photographie en me confortant dans cette recherche de moyens plastiques de *reterritorialisation*.

À la suite de toutes ces expérimentations, j'ai constaté que les composantes matérielles du travail sont devenues structurantes et décisives. Chacun des dispositifs mis en place ajoute un effet qui fait bouger les possibles sens premiers des images. C'est donc par la construction d'un dispositif qui intègre le mouvement et que l'on pourrait qualifier de cinéma brut, que cette recherche s'ouvre à de nouvelles perspectives. Cette construction a aussi été ma réponse formelle à l'œuvre de Jean Chabot, à son rapport à l'image et à son absence. Cette réaction a également permis le déplacement décisif du référent à la forme, de la vérité à la fabrication. Partant du cinéma qui est par nature une expérience de fusion, pour arriver à une mécanique de distanciation, où la production d'effets optiques rejette la reconstitution du mouvement au profit de fluctuations et de constructions.

L'exploration de ce déplacement m'a permis enfin d'ouvrir autrement ce qui me semblait fermé : la photographie comme document-vérité et le récit familial.

---

<sup>16</sup> Véronique Bergen, propos recueillis lors d'échanges courriels

#### 4.4 Immersion et vertige

Dans une recherche où le déplacement crucial est l'importance grandissante du signifiant sur le signifié, la suite qui apparaît, a posteriori, logique est l'impact de la mise en espace. Ainsi, il est intéressant de souligner que la réelle résolution du projet s'est jouée lors du montage de l'exposition, à travers les choix qui ont été finalisés sur place. Je savais que je voulais absolument travailler la monumentalité des images. Rapidement, lors d'expérimentations, j'avais aussi pris la décision que la séquence en boucle où l'on voit un chien tourner en rond serait une image centrale et que sa présentation devait être fortement différencié des autres projections. Mais la surprise a été l'ampleur de l'expérience physique des images, une fois projeté dans la salle d'exposition.

Dans une salle obscure de 610 mètres carrés, l'installation se déploie en trois points ; deux grands écrans autoportants placés à deux extrémités de la salle, de façon asymétrique (non pas face à face mais légèrement décalé) et, un moniteur au sol. Celui-ci apparaît minuscule en terme d'échelle mais sa luminosité lui donne une certaine présence. Il s'agissait pour moi d'une part de rappeler, par la monumentalité de l'image, l'effet cinéma, mais en résistant au rapport de fascination et à une construction narrative linéaire. Le regard oblique et fragmenté imposé au spectateur dans le cours de son déplacement devenait ainsi crucial.

Une autre idée charnière était de réussir à inviter le spectateur à pénétrer suffisamment l'espace dans une libre déambulation tout en tentant de le retenir malgré la nature immersive et entêtante des images. De fait, la conjonction du positionnement des écrans aux composantes vidéographiques, c'est-à-dire la nature même des images, contribuait à créer une certaine tension entre les composantes de l'installation. Le regard qui tente de se fixer sur un seul élément de l'installation, de la même façon qu'il échoue à retenir précisément un élément des images, est pratiquement forcé à un mouvement de va-et-vient incessant entre les trois écrans de l'installation.

## CONCLUSION

Quel a été, tout le long du processus, mon rapport à l'image? Qu'ai-je pu comprendre quant à cette question première sur un sens possible des interventions?

D'abord mon rapport singulier à ces images-là a nourri la trajectoire des expérimentations. Parce qu'au fond, le moteur me semble être double : d'une part, un rapport de remise en question de la soi-disant transparence de l'image photographique et, d'autre part, une résistance face à un autre système qui m'apparaît fermé, c'est-à-dire le document familial symbole d'un récit fondateur, le premier territoire qu'il fallait arpenter, contester, s'approprier. Le paradoxe est que c'est par leur statut de trace, d'indice, de relique liée à un temps, à des gens, que ces images me parlent. Ma motivation est liée à mon rapport d'affect qui vient de cet état, de ce statut-là de l'image, le statut même que je remettais en question. Toutefois, si on considère que l'indice et la trace attestent d'une existence, c'est tout le travail d'appropriation qui va suivre qui permet l'émergence de sens possibles.

Avec le recul, je constate que je suis retournée à la photographie par un déplacement. Il y a ce que Philippe Dubois nomme dans son texte *Les Métissages*<sup>17</sup>, un *morcellement*, qui pour lui est un geste photographique ontologique (la coupe, la décontextualisation d'un détail), et la recomposition, le montage des fragments. Dans les divers exercices de ce projet, et plus précisément dans les œuvres finales, il y a donc montage où le temps est celui du regard qui passe de l'une à l'autre des images. Un montage étalé dans «un présent perpétuel et simultanériste qui autorise toutes les lectures et relectures»<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Philippe Dubois. 1992. «Les Métissages». *La recherche photographique* : No 13, p. 24-35.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 34.

J'ai quitté la prise de vue telle que je la concevais, un territoire connu, dans le but de mieux comprendre mon rapport à la photographie, à cette compulsion de l'intervention, pour voir par quels moyens j'arriverais à créer, autrement, des déplacements de sens. J'ai l'impression d'être encore plus près de l'acte photographique; la fragmentation, la coupe donc l'écart et le réagencement. Il y a par ailleurs des passages intéressants à souligner de l'image matérielle à celle plus immatérielle et plus virtuelle qu'est l'image en mouvement. Comme si le passage aller-retour nécessaire d'un rapport de distance à celui d'appropriation s'illustre dans la nature même des images produites tout le long du processus. Il s'agit aussi d'un déplacement qui s'avère crucial dans mon travail.

Les idées qui habitaient déjà ma pratique, peut-être à mon insu d'ailleurs, se sont précisées pendant ce processus qu'est la maîtrise. Et en se précisant, elles ont fait naître de nouveaux sujets de recherche. Ce travail a nécessité une mise en danger, un vertige, celui intimement lié à la recherche-crédation : quitter le territoire connu, se perdre, tourner autour, puis y revenir, reconnaissant ce territoire dans ce qu'il a de familier et pourtant de nouveau.

Ce travail incessant d'allers-retours, cette posture oscillatoire entre la mise à distance et la fascination s'est ici concrétisée dans les gestes d'atelier, puis dans la facture des images présentées, à travers le processus du choix des images, dans les multiples passages imposés aux images et l'effet cumulatif de l'utilisation de divers appareils bricolés, inventés spécifiquement pour permettre des pertes, des trous, mais dans une structure de boucle, de répétition, donc de réitération.

Ce mouvement paradoxal de perte et de réitération m'a, tout le long du travail, ramenée à certaines qualités ontologiques de la photographie, notamment ce que Didi-Huberman qualifie de *double régime de l'image* (vérité-obscrité). Plus je mettais l'appareil photographique de côté, plus je reconnaissais à travers de nouveaux gestes, mes manies et une recherche obstinée qui me semble intimement liée à mon rapport à l'acte photographique : résister à la perte, c'est-à-dire l'orchestrer. L'orchestration ayant place et lieu cette fois, non plus dans la

prise de vue photographique, mais dans les diverses étapes processuelles allant de l'impression à la dématérialisation des images puis à leur mise en espace. Passant également par l'intégration du son de la machine dans l'installation finale. Ce choix sonore ponctuant davantage tout le dispositif plutôt que le contenu des images.

Dans le cadre de ce projet, la résistance à la transparence du médium, à la pseudo vérité de l'image et notamment de l'image d'archive familiale, s'est traduite en atelier par la multiplication des dispositifs optiques. Comme s'il me fallait souligner la nature construite de l'image photographique, en accumulant des étapes mécaniques dans la fabrication des images, en intégrant aussi dans la présentation finale, le son produit par la machine.

La question stricte de l'empreinte a peut-être été finalement mise de côté, me permettant ainsi de quitter ce qu'on pourrait considérer comme la nature cénotaphe de l'image photographique, pour plutôt entrer dans le régime plus positif des réagencements, d'un écran maintenant interne. Il n'y aurait alors plus d'absence. Par un lâcher-prise imposé face à la pure référence, on doit aussi renoncer à la relique.

Entre *pure exactitude et pur simulacre*, il y a la nature trouée de l'image, ce trou qui permet de l'ouvrir.

## BIBLIOGRAPHIE

- Barthes, Roland. 1980. *La chambre claire : Note sur la photographie*. Paris : Éditions de l'Étoile, Gallimard, 192 p.
- Bellour, Raymond. 2002. *L'Entre-Images. Photo. Cinéma. Vidéo*. Paris : Éditions de la Différence, 349p.
- Bernier, Christine (comp.). 2000. *Mémoire et archive : Actes du 4ième colloque Définitions de la culture visuelle IV* (Montréal, 23-24-25 mars 2000). Montréal (Qué.) : Musée d'art contemporain de Montréal, 183 p.
- Bryson, Norman. 2001. «Sharon Lockhart. De la forme à la fluctuation». *Parachute : Mouvances de l'image*, no 103 (juillet, août, septembre), p.86-106
- Cousineau-Levine, Penny. 2003. *Faking death : Canadian Photography and the Canadian Imagination*. Montréal (Qué.) : McGill-Queen's University Press, 324 p.
- Didi-Huberman, Georges. 2003. *Images malgré tout*. Paris : Éditions de Minuit, 235 p.
- Dubois, Philippe. 1990. *L'acte photographique et autres essais*. Paris : Éditions Nathan, 302 p.
- Dubois, Philippe. 1992. «Les Métissages». *La recherche photographique* : No 13, p. 24-35
- Gagnon, Lise. 1989. «Regards sur l'identité, le féminisme et la photographie». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 238 p.
- Gingras, Nicole (cons. Inv.). 1994. *Les absences de la photographie*. Catalogue d'exposition (Montréal, Goethe-Institut, 1<sup>er</sup> octobre-8 octobre 1994). Montréal : Cinéma libre. 64 p., notes sur 106 films et vidéos.
- Jean, Marie-Josée. 1997. «Le rôle de la mémoire dans l'expérience esthétique. Le cas de trois œuvres photographiques». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Québec à Montréal, 133 p.
- Lalonde, Joanne. 2003. «Vidéo et figures de la réappropriation». *ETC MONTRÉAL : L'effet filmique*, N°63 (automne), p. 10-15.

- Mauron, Véronique, et Claire de Ribaupierre (cons. Inv.) (dir. pub.). 1999. *Le corps évanoui, les images subites*. Catalogue d'exposition (Lausanne, Musée de l'Élysée, 19 novembre 1999-23 janvier 2000). Lausanne : Hazan, 266 p., 73 reprod. coul.
- Pâquet, André. 2004. «Chabotage en Amériques». *24 Images : Le grand malentendu*, N° 116/117, été 2004, p.41-45.
- Zimmermann, Laurent (comp.) 2006. *Penser par les images : Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*. Paris: Éditions Cécile Defaut, 203 p.

# TERRITOIRE, TERRITOIRES

Une installation vidéo de Geneviève Chicoine, présentée en collaboration avec la Cinémathèque québécoise et le Centre interuniversitaire des arts médiatiques (CIAM), dans le cadre des Rencontres internationales du documentaire de Montréal.

**SALLE NORMAN-McLAREN**  
7 NOVEMBRE-23 DÉCEMBRE

